Olivier Mongin
Violencia y cine contemporáneo

La violencia que actualmente invade las pantallas de cine y televisión de los países occidentales ha provocado un verdadero debate social. La pregunta es: ¿podemos mostrarlo todo? Y, si no es así, ¿hay que recurrir a la censura? Como se verá se trata de cuestiones extremadamente delicadas que por lo general conllevan tomas de postura apasionadas y a menudo más bien superficiales.

Frente a esta situación, Olivier Mongin opta por examinar de cerca ese cine que suele denominarse "violento" y luego se plantea cuestiones vitales sobre lo que realmente ha cambiado entre el modo en el que se representaba la violencia en los años sesenta y la manera en que se hace hoy, cuando se muestra en y por sí misma, sin que el espectador pueda evitarla, sublimarla o reciclarla. Así, en lugar de limitarse a condenar el espectáculo de la violencia, este libro se esfuerza por buscar soluciones y salidas a un problema mucho más complejo de lo que parece.

Olivier Mongin, director de la revista *Esprit*, es también autor de libros como *La peur du vide* (1991), *Face au scepticisme. Les mutations du paysage intellectuel ou l'invention de l'intellectuel démocratique* (1976-1993), *Paul Ricoeur* (1994), *Buster Keaton: l'Étoile filante* (1995) o *Vers la troisième ville?* (1995).

ISBN 84-493-0642-6
34103
9 788449 306426

Diseño: Mario Eskenazi

Olivier Mongin
Violencia y cine contemporáneo

Paidós Comunicación Cine 103

Ensayo sobre ética e imagen

Paidós Comunicación **Cine**

17. J. Aumont, A. Bergala, M. Marie y M. Vernet – *Estética del cine*
64. A. Gaudreault y F. Jost – *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell – *El significado del filme*
67. F. Jameson – *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson – *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery – *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Borwell – *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer – *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye – *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin – *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont – *El ojo interminable*
80. R. Arnheim – *El cine como arte*
81. S. Kracauer – *Teoría del cine*
84. J. C. Carrière – *La película que no se ve*
85. J. Aumont – *El rostro en el cine*
86. V. Sánchez-Biosca – *El montaje cinematográfico*
87. M. Chion – *La música en el cine*
89. D. Bordwell, J. Staiger y K. Thompson – *El cine clásico de Hollywood*
93. B. Nichols – *La representación de la realidad*
94. D. Villain – *El encuadre cinematográfico*
95. F. Albèra (comp.) – *Los formalistas rusos y el cine*
96. P. W. Evans – *Las películas de Luis Buñuel*
98. A. Bazin – *Jean Renoir*
102. VV. AA. – *Alain Resnais: viaje al centro de un demiurgo*
103. Olivier Mongin – *Violencia y cine contemporáneo*

Olivier Mongin

Violencia y cine contemporáneo

Ensayo sobre ética e imagen

UNIVERSITAT JAUME I
1002179767

PAIDÓS
Barcelona · Buenos Aires · México

UNIVERSITAT JAUME-I BIBLIOTECA

Título original: *La violence des images ou comment s'en débarrasser?*
Publicado en francés en 1997 por Éditions du Seuil, París

Traducción de Marcos Mayer

Cubierta de Mario Eskenazi

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© Éditions du Seuil 1997
© 1999 de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S.A.,
Mariano Cubí, 92 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF,
Defensa, 599 - Buenos Aires

ISBN: 84-493-0642-6
Depósito legal: B.47.275 / 1998

Impreso en A&M Gràfic, S.L.,
08130 Sta. Perpètua de Mogoda (Barcelona)
Impreso en España - Printed in Spain

A Georges Vigarello

Sumario

Introducción. Las pantallas de la violencia 13
Preguntas apremiantes 13
¿Cómo librarse de ella? 15
Tres hipótesis 17

PRIMERA PARTE
DE UNA VIOLENCIA A OTRA

1. Las dos eras de la violencia 27
Experimentar la violencia: los filmes de género 27
La segunda era o el estado natural 30

2. *Asesinos natos*: entre la erradicación y la burla 33
Lógicas de la duplicación 33
Desencadenamiento y carnicería 34
El monstruo y el carnicero (de *El silencio de los corderos* a *Instinto básico*) 36
El terrorista y el justiciero (de *Blown Away* a *León, el profesional*). 36
El atacante-víctima y el *serial killer* (de *Amor a quemarropa a Asesinos natos*). 38
Violencia, «estetización» y burla: los rituales de John Woo y Quentin Tarantino 41
«Estetización»: movimiento y obsesión por el detalle . . 41
Las mentiras de la irrisión (de los filmes de Tarantino a *Ocurrió cerca de su casa*) 43

SEGUNDA PARTE
¿CÓMO SALIR DE LA VIOLENCIA?

1. Los esclavos de la violencia (*El odio*) 51
Míralos caer 51
Cuerpos sin historia 55
Sonoridades con problemas de lenguaje 57
Del barrio a la ciudad 60
Mira a los hombres caer 63
¿Cómo mirar? 64
El odio en una casa de campo (*La ceremonia*) 67

2. Argumentos para una liberación: la familia, los guerreros y los ancestros (*Guerreros de antaño*) 71
Los círculos de la alienación y el reino de la fuerza masculina 73
Amor y odio 73
La mujer esclava 75
Las salidas, lado masculino 76
Jake y su banda 76
Nig y Boog: ¿cómo tomarse por un guerrero? 78
Reversiones femeninas de la violencia 80
El sacrificio de Gracie 81
Las ilusiones de Beth 82
La esclavitud de la violencia 84
La ilusión del retorno a casa (*Before The Rain*) 85
De una violencia a otra 86
El silencio de las imágenes 88

3. Deshacerse de la violencia o cómo deponer las armas (*Sin perdón* y *Extraño vínculo de sangre*) 91
El *sheriff* o el amo de la violencia (Sin perdón) 92
¿Perdonar o no? 95
La gracia de las mujeres 96
¿Cómo no convertirse en un animal? O el miedo a la mala violencia (*Extraño vínculo de sangre*) 98
El miedo 98
La violencia del mensajero indio o el arte de la caza . . . 101
¿Cómo evitar «atacar como un animal»? 103
La violencia, entre la muerte y la vida 105
Cruzando la oscuridad 107

TERCERA PARTE
RECICLAJES DE LA VIOLENCIA: MARTIN SCORSESE Y STANLEY KUBRICK

1. ¿Qué hacer con la violencia? De la caída a la escalada . . 115
Cómo se entra en la violencia (*Taxi Driver*) 116
Los signos del reconocimiento (*El rey de la comedia*) . . . 118

2. ¿Cómo tratar la violencia? 123
La naranja mecánica y *La chaqueta metálica* 123
La lección de Kubrick: el arte de la mirada 127
Desbordamiento por analogía 127
Desbordamiento al infinito 129
La experiencia de la mirada y el sujeto de la visión . . . 130
¿Una creciente insensibilización ante la violencia? 131
¿Insensibilización? 132
La fábula de *Forrest Gump* 136

Conclusión 137
¿Un mundo en vías de pacificación? 138
¿Qué absorción de la violencia? 138
Semilleros de violencia 140
Insensibilización y catarsis 141

ANEXO 1
LA CIUDAD TOMADA COMO REHÉN: LOS CINES DE BEIRUT

El sobrevolar o la imagen suspendida 153
La llegada desde fuera 153
Imágenes de la posesión 154

La caída urbana o la desaparición de la mirada 157

Movimientos de aspiración 161
El falso decorado 161
La ciudad a tumba abierta 162
Apariciones 163
La *boîte* oriental 164

El cine beirutino: las pasiones del interior 167
Beirut, la ciudad de las metamorfosis 168
Una pasión sagrada: la genealogía 169

De la ciudad al desierto 171
Beirut, ¿presa de lo visual? 173

ANEXO 2
FALSEDAD DE LAS IMÁGENES Y FANATISMO CIEGO
(*SANGRE SABIA*, DE JOHN HUSTON)

Dejar el refugio 179
Volverse maligno 183
Salir de la ciudad 187
El maligno se ciega 189

Agradecimientos 193

Origen de los textos 195

Introducción
Las pantallas de la violencia

> Destruyendo el espíritu de los muertos es como se consigue de los vivos lo que se quiere.
>
> Maurice G. Dantec, *Les Racines du mal*

Preguntas apremiantes

¿Es lícito mostrar todo tipo de imágenes en la pequeña pantalla? La violencia de la televisión ¿no está a punto de sobrepasar todo límite, de atravesar la «frontera» de lo admisible? Si es así, ¿hay que tomar partido a favor de métodos para filtrar los programas a fin de preservar a los más jóvenes de los excesos de violencia? A este debate que ocupa ritualmente los titulares de las revistas y cuya conclusión provisional fue la imposición por parte del CSA (Conseil Supérieur de l'Audiovisuel) de una «señal antiviolencia» a las cadenas de televisión francesas en noviembre de 1996, se suma aquel que se ha entablado, desde hace algunos años, en torno a la producción cinematográfica. Ya no se discute que la

televisión ha ejercido una influencia nefasta sobre la pantalla grande, y tampoco que la violencia, chorreante de hemoglobina o filosa como una navaja, toma por asalto al espectador y no le permite el menor respiro. Cantidad de producciones cinematográficas recientes (las de Quentin Tarantino, Luc Besson, Oliver Stone, Roger Avary, y más aún la serie *Jungla de cristal o Trainspotting* [Trainspotting, 1996], de Danny Boyle...) y la obsesión contemporánea por el *serial killer* (una versión reciente es *Seven* [Seven, 1995], de David Fincher) o por el crimen gratuito (*La carnaza* [L'Appât, 1995], de Bertrand Tavernier) ponen en escena una violencia que exacerba sin cesar nuestros temores. De ahí el recrudecimiento legítimo de las polémicas y las inquietudes.[1]

Por una parte los especialistas de la comunicación, Jean-Louis Missika por ejemplo, han criticado un informe del CSA publicado en otoño de 1995 que trataba sobre el aumento de la violencia en la televisión. Rechazan la idea de que se pueda poner en el mismo plano a todas las imágenes agresivas y de que la violencia pueda ser objeto de estudios cuantitativos sin tener en cuenta la intención, el contexto y el sentido de la acción mostrada en la pantalla, factores que hacen de la violencia una experiencia sensible en lugar de un simulacro, una matanza entre clones. Según ellos, no hay que exagerar el recrudecimiento actual de la violencia ni sobrestimar la influencia que puedan eventualmente ejercer las imágenes sobre los niños o los adolescentes. ¿Por qué inquietarse entonces por saber si *Taxi Driver* (Taxi Driver, 1976), de Martin Scorsese, pudo ser el origen de los terribles crímenes de J. Tuckley, si *La naranja mecánica* (A Clockwork Orange, 1971), de Stanley Kubrick, provocó en 1972 los actos de violencia que llevaron a las autoridades británicas a censurar el filme, o bien si Aubry Maupin y Florence Rey quedaron fascinados por *Asesinos natos* (Natural Born Killers, 1994), de Oliver Stone, o incluso si *El odio* (La Haine, 1995), de Mathieu Kassovitz, pudo estar en el origen de un aumento de la violencia en los suburbios franceses o *Trainspotting* ser un instrumento de legitimación de la droga entre los más jóvenes? ¡He aquí cuestiones en apariencia bastante secundarias!

Por otra parte, los críticos cinematográficos abogan por cierto apaciguamiento: atribuyen esos desórdenes a manipuladores profesionales, por lo que rechazan la idea de que se ha producido una mutación en la producción cinematográfica, así como la hipótesis de que vivimos una era inédita del espectáculo de la violencia. En esta perspectiva, algunos distinguen, por ejemplo, tres «cines de la violencia»: un cine crudo y

1. A lo largo de esta obra, la noción de violencia remite a toda forma de acción capaz de herir físicamente, incluso de matar. No se trata entonces de violencia simbólica sino de agresión física.

realista que sin embargo no esconde su carácter de ficción, un cine burlesco que consigue instalar la distancia como regla artística, y un cine –el único que en realidad es objeto de rechazo– que pone en imágenes actos de crueldad hasta el límite de lo soportable. En este último tipo, sin mencionar siquiera las *snuff movies* donde el crimen es real, se pueden incluir algunos de esos filmes que muestran el lento desgarramiento de una uña o un rostro marcado por una navaja. En el fondo, una gran parte de la crítica relaciona las representaciones contemporáneas de la violencia con la puesta en escena tradicional de la experiencia de la violencia y se inquieta tan sólo por los filmes que utilizan el sufrimiento corporal para abusar mejor de los nervios de sus espectadores. Es decir, aquellos donde el cineasta filma «transgresiones sin prohibiciones», «o sea, una violencia de tipo pornográfico».[2]

Pero, se la considere o no la manifestación de una desmesura inédita, de un «nunca visto», la violencia de las pantallas es captada espontáneamente como un fenómeno que afecta únicamente al orden de la representación y de la ficción. Como si la evolución histórica de nuestra sociedad no tuviera mucho que ver con ellas.

¿Cómo librarse de ella?

Frente a esto, una actitud habitual: aquella que considera las «imágenes de violencia» exhibidas en la pequeña pantalla y en la grande como espectáculos generados por productores en mala situación financiera. Su único interés sería el de captar la atención de un público deseoso de asistir a explosiones de violencia cada vez más y más insoportables. Ante semejante denuncia, no se entiende bien si los «mercaderes de la violencia» se acercan a los deseos de los espectadores o si inventan guiones cuya violencia no les preocupa en absoluto. Por más legítima que sea, esta actitud se conforma con criticar el dinero de la violencia mientras fustiga las pulsiones de un público incapaz de resistirse al espectáculo de lo prohibido. Fingiendo rechazar la cuestión de las imágenes violentas, se adopta la actitud del fiscal que ataca tanto a la manipulación como a los que se «dejan hacer». En suma, parece que se diga virtuosamente que la avalancha de malas imágenes no nos concierne verdaderamente, es un asunto de los otros, de compromisos y complacencias.

Fingir que uno se sustrae a la violencia con sólo rechazar sus imágenes, hacer como si las representaciones de la violencia no tuvieran que

2. Carole Desbarats, «La frontière», en *Trafic*, n°. 13, invierno de 1995.

ver estrictamente con la violencia efectiva de nuestras sociedades, supone una renuncia oculta tras una pretensión moral. Se trate de imágenes, de representaciones o de realidades, la inquietud persiste: ¿qué hacer? ¿Cómo desarmar la carga de violencia? ¿Cómo sacársela de encima? Entre las imágenes que capitalizan la violencia redoblando su intensidad y aquellas que intentan reciclarla, es decir, frenarla y detenerla, hay un abismo: unas acumulan, las otras se esfuerzan por operar una conversión de la energía propagada. Razón de más para no esconder la cabeza y escrutar las imágenes, todas aquellas imágenes que permitan descubrir en qué momento se corre el riesgo de traspasar la «frontera»: la que las convierte en «pornográficas» por incapacidad de resistirse a su flujo.

> Pero esa frontera, si se la sigue a lo largo de la historia del cine, se dibuja siempre con nitidez: por un lado, los cineastas que filman el caos fundamental para llegar a la claridad de la conciencia: Pier Paolo Pasolini y Abel Ferrara, por ejemplo... Al otro lado de esa línea de demarcación están aquellos que, con el pretexto del realismo de la hemoglobina, evitan aquello que permitiría no dar a la violencia el carácter de fatalidad inexorable. Al presentar la carnicería como algo natural, estos cineastas juegan con un nihilismo sin verdaderos riesgos: sostienen que la realidad excede lo que el cine puede llegar a mostrar, por lo que se permiten abyecciones sin comprometerse deliberadamente con ninguna responsabilidad ética.[3]

La discusión no se basa entonces en la intensidad de la violencia en la pantalla –*Los asesinos de la luna de miel* (The Honeymoon Killers, Leonard Kastle, 1970) es un *serial killer* de gran violencia que no se puede, empero, juzgar estéticamente de la misma manera que *Seven*, de David Fincher, donde el clip sustituye al trabajo de las formas–, sino que se acompaña de una inquietud evidente: ¿no está la violencia en el cine a punto de engañarnos, de hacernos creer que no podemos hacer gran cosa contra el mal del cual la acción violenta es inseparable? No diferenciar ya entre violencia cometida y violencia sufrida, entre asesinos y víctimas, entre los verdugos y aquellos que han reducido el cuerpo a pedazos de carne, conformarse con la idea de que todos somos asesinos potenciales capaces de «pasar a la acción», ¿no es admitir que el mal es una fatalidad y que la jerarquía entre el bien y el mal es una historia demasiado antigua, un cuento para dormirse... ante la pantalla? En *Seven*, un viejo policía le cuenta a la esposa de su colega, un joven policía todavía entusiasta, que abandonó a su mujer, que entonces quería tener un niño,

3. Carole Desbarats, artículo citado.

porque según él es inútil educar niños y asegurar la continuidad de las generaciones en un mundo gobernado por el mal. La joven pareja paga el precio de que el mal sea la única ley, pues termina siendo la última víctima del *serial killer*. No es posible salir de la violencia: ésta es también la lección de ciertas películas, donde el asesino consigue, simulando locura y desdoblamiento de personalidad, engañar a la justicia. Cuando lo único que reina es la relación de fuerzas, los más malvados tienen todos los números para ganar.

Tres hipótesis

Antes de que se desenrollen las bobinas a lo largo de los próximos capítulos, no es inútil esbozar el cuadro dentro del cual se inscribe la polémica sobre la violencia de las imágenes. De aquí las tres hipótesis que son objeto de este trabajo y que me propongo exponer en pocas palabras.

Primera hipótesis. Hay un claro desplazamiento en la representación de la violencia por parte de la producción cinematográfica contemporánea. Que lo «visual» ha debilitado la imagen-cine es algo fuera de toda duda. Pero es más importante señalar que se ha pasado de un tipo de representación de la violencia a otro. Y que este cambio es inseparable de la desaparición, progresiva pero rápida, de los filmes de género (cine negro, *westerns*, películas de boxeo, cine de guerra...) que encuadraban la experiencia de la violencia «representada» en la pantalla. La exhibición de la violencia es cada vez más intensa –en el plano cuantitativo y cualitativo– ya que corresponde cada vez más excepcionalmente a la experiencia de una confrontación o de un duelo. El espectáculo de la violencia no remite ya a sujetos que la experimentan.

Hoy se zozobra dentro de la violencia, uno se hunde en ella, parece un verdadero pozo sin fondo. Que se hable hoy en día de *natural born killer* –expresión que remite al título de un filme de Oliver Stone–, para nombrar al «asesino en serie», una figura ya antigua en el cine, debería llamar la atención. De hecho, el cine contemporáneo se orienta en una doble dirección: la de los argumentos que muestran (véase el primer capítulo) que se es esclavo de la violencia y que es muy difícil que se consiga salir de ella. Si numerosos filmes muestran esta caída en la violencia y se encierran en los túneles del odio, los argumentos que se animan a imaginar «salidas a la violencia», más raros, están atrapados por una pregunta: ¿cómo desembarazarse de la violencia? Esta pregunta es inseparable de otro interrogante: ¿cómo desembarazarse de la violencia de las imágenes?

UNIVERSITAT JAUME I BIBLIOTECA

Uno jamás se desembaraza totalmente de la violencia: es esto lo que deben admitir las sociedades democráticas, durante mucho tiempo convencidas de su pacificación congénita[4] y más todavía desde que se creen, equivocadamente, liberadas de las ilusiones totalitarias.

Segunda hipótesis. Este desplazamiento de las representaciones de la violencia no sucede sólo en el orden de la ficción. No se trata de una imaginación desatada que no tiene nada que ver con la realidad del mundo: no hay la menor duda de que las nuevas representaciones de la violencia acompañan, en las sociedades democráticas, a una metamorfosis subterránea de los comportamientos violentos y de las actitudes adoptadas frente a la violencia. Lejos de exacerbar la fisura entre realidad y representación, aparece como indispensable subrayar los factores principales que se hallan en el origen de las metamorfosis históricas de la violencia. Esto no deja de tener su importancia: por una parte, el esquema más habitual según el cual vivimos en sociedades cada vez menos y menos violentas merece ser cuidadosamente revisado. Por la otra, cada vez es más evidente –y no hubo que esperar el incendio de Beirut o la guerra del Golfo para darse cuenta– que la producción de imágenes en la pequeña pantalla y en la grande forma parte del reciclaje de la violencia de nuestras sociedades.

Tercera hipótesis. Si se admite que hay un nuevo imaginario de la violencia que atraviesa, refuerza o debilita las nuevas formas alcanzadas hoy por la violencia, ¿hay que ceder a la tautología y afirmar que hay más imágenes de violencia porque nuestras sociedades son cada vez más violentas? Y se agregará de inmediato que el cine refuerza esa violencia o que produce una influencia nefasta. Pero esa afirmación cubre con un velo lo que realmente pasa: la gran carga de imágenes de violencia no es sólo el reflejo o la exacerbación de la violencia reinante, sino también una manera de protegerse de ella. La naturaleza de la violencia ha cambiado, también su difusión: es cada vez más indiscernible, lateral, es cada vez menos controlable, y produce cada vez más y más miedo. A pesar de ser iconoclasta, este tesis merece ser considerada: la violencia aumenta y no reconoce ya umbrales cuando se ha vuelto insoportable y toma por asalto a los individuos de todos los sectores. Pero, en este contexto, la respuesta no pasa por un aminoramiento de la violencia, sino por esta sobrecarga que perturba, sacude y ofusca: la violencia ya no remite a una experiencia, y los individuos, que se esfuerzan por rechazarla (en la pantalla), se alimentan con este espectáculo.

4. Sobre este punto, véase la primera parte de la «Conclusión»: «¿Un mundo en vías de pacificación?».

¿Cómo entenderlo? Según algunos, esta inflación espectacular, esta violencia extrema, aumenta una cierta «insensibilización» a la violencia, sobre la cual los investigadores ponen el acento desde hace un tiempo.[5] Pero este movimiento de insensibilización frente a la violencia es partícipe, paradójicamente, de una sociedad en la que la violencia se ha vuelto hipersensible.

Se comprenderá entonces que este trabajo vaya a contramano de dos actitudes. Por una parte, es insuficiente recurrir únicamente al lenguaje del umbral (¿a partir de qué punto se vuelve insoportable la exhibición de la violencia para el que la contempla?), cuando más o menos todo lo relativo a la violencia se puede mostrar –o grabar– en las pantallas. El combate que debemos librar no es sólo aquel que trata del límite, sino también aquel que considera la aptitud para reciclar la violencia, para ponerla en escena, es decir, la capacidad y el «arte» de los productores de imágenes para sentirse «responsables del escenario que preparan para el espectador» (Carole Desbarats).

Por otra parte, es demasiado fácil conformarse con alabar espontáneamente la irrisión de la violencia: en efecto, lo veremos a propósito de John Woo o de Quentin Tarantino, la estética de la burla refuerza la tendencia actual de la violencia a degenerar, a rechazar la confrontación y la experiencia del conflicto. No es indiferente que directores como Pascal Ferran no vacilen en reaccionar contra esta tendencia.[6]

¿Por qué la violencia no puede sino degenerar? Los partidarios de la irrisión –los realizadores de *Ocurrió cerca de su casa* (C'est arrivé près de chez vous, 1992) son un buen ejemplo de esto– se nutren de la misma ilusión que los partidarios de la erradicación: la ilusión según la cual la violencia es un asunto sólo de individuos violentos. Pero la violencia es la cuestión política por excelencia, concierne a la comunidad en su conjunto: ¿por qué cegarse entonces ante imágenes que hablan tan claramente de nosotros? El pastor intolerante y fundamentalista se arranca los ojos en *Sangre sabia,* de John Huston, porque cree que el mundo y sus imágenes forman una trama de mentiras. Para él no queda nada por ver. Pero ¿estamos convencidos realmente de que la mentira reina definitivamente, y de que las imágenes son su vector principal? Esperemos que no. Los últimos filmes de Pedro Almodóvar (*La flor de mi secreto*, 1995) y de Clint Eastwood (*Los puentes de Madison*, The

5. Para una presentación de estas tesis, véase el dossier «Médias et violence» en *Cahiers de la sécurité intérieure* (IHESI), nº. 20, segundo trimestre de 1995.

6. «Abajo la irrisión –afirma sin vergüenza–, la segunda vuelta de tuerca que vacía de sentido cada objeto filmado, como el primer plano de Tarantino sobre la jeringa, donde todo se convierte en un pretexto para un guiño al espectador».

Bridges of Madison County, 1995) enlazan con el melodrama. *Smoke* (Smoke, 1996) de Wayne Wang y Paul Auster, abre un nuevo camino para el relato cinematográfico: ambos van a contracorriente de la exhibición contemporánea de la violencia.

La violencia (de las imágenes), o cómo librarse de ella. ¿Cómo salir de ellas? Este ensayo, que gira alrededor de estas dos preguntas, se desarrolla en tres tiempos. A lo largo del primero, me interrogo sobre las dificultades contemporáneas para poner en escena la violencia como una experiencia efectiva. ¿Qué pensar de una violencia que se presenta cada vez más y más como un «nuevo estado natural», de una violencia de la que somos prisioneros, esclavos? Luego paso revista, durante la segunda secuencia, a distintos filmes acosados por la pregunta: ¿cómo desembarazarse de la violencia cuando se es su víctima o su autor? Si muchos filmes evocan, separándose así del cine más contemporáneo de la violencia, una violencia sensible, experimentada, efectiva y remiten a una experiencia verdadera, otros demuestran que la imagen contribuye a retratar y reciclar la violencia: es el caso de los filmes de Martin Scorsese y Stanley Kubrick que son objeto de la tercera secuencia. A lo largo de estos capítulos, que oscilan entre la reflexión estructural y el análisis monográfico, se imponen diversos temas que asocian a la violencia con otras cuestiones inseparables del curso sinuoso de las democracias: el papel de la mujer, la capacidad de contar historias, la cuestión del mal atrapado entre los dos extremos de la banalidad y la monstruosidad, el respeto por los muertos y las víctimas. Una cantidad de nudos que hacen de este ensayo sobre la violencia de las imágenes un viaje por las pasiones y los males contemporáneos. Pero tan sólo el tema de la mirada entrelaza la reflexión sobre la violencia de las imágenes y aquella que se ocupa de las formas que adopta la violencia: la relación que mantengo con el otro, la relación que establezco con él, no son separables de la manera en que contemplo las imágenes. Como ha escrito Serge Daney: «No es el personaje quien tiene que decir al espectador lo que debe ver. Eso sería inmoral». Quien no sepa mirar las imágenes, encontrar el tiempo de una mirada, se dejará atrapar por la violencia sin siquiera darse cuenta.

Esta obra no ha sido escrita por casualidad. Por un lado se hace cargo de una coyuntura cinematográfica y televisiva en rápida mutación: ya no es posible ignorar la velocidad con la cual las imágenes se vuelven cada vez más y más feroces y salvajes. En consecuencia, este ensayo se inscribe en un trabajo a largo plazo sobre las «pasiones» democráticas, la parte malvada, la parte maldita y oculta de nuestras sociedades: en *La Peur du vide*, del que este libro constituye una primera continuación, he intentado mostrar, apoyándome esencialmente en películas, que la violencia se desdobla, oscilando entre un movimiento invisible de interiorización (la violencia que el toxicómano ejerce sobre su propio cuerpo) y un movimiento visible de exteriorización (el espectáculo de la muerte en directo cuyo foco fue Beirut a partir de 1975). No hay violencia que no sea secreta, agazapada, subterránea, invisible, o si no demostrativa, explosiva, exacerbada, hipervisible. En otra obra consagrada a la evolución de lo cómico (que aparecerá más adelante) me ocuparé paralelamente de la cuestión de la risa: paradójicamente cercana a la violencia, la risa –un motor de la televisión más que del cine– debe ser moderada. De la misma manera en que hay que proceder a un reciclaje de la violencia, si no se quiere zozobrar en ella o vivir de utopías haciendo creer que podemos desembarazarnos de ella de una vez por todas, hay que calmar la risa enloquecida, tranquilizar los modos espasmódicos de reír. A través de la violencia y la risa sincopada, uno se halla enfrentado a uno de los mayores interrogantes de un mundo que ya no sabe demasiado cómo detenerse. No poder detenerse es la carga de los modernos, se dirá, presos como están en un camino hacia adelante cada vez más y más enloquecido, en un movimiento de expansión infinito del Capital y de la Técnica. Pero esta constatación no debe condenarnos a desmesuras de las que uno no se recupera fácilmente. Veremos, pues, que la cuestión de la violencia se une a la de la barbarie y la democracia. Y, más aún, a nuestro deseo de contemplar el mundo y a aquellos que desean habitarlo. De aquí proviene la fuerte convicción que preside la redacción de esta obra: «Cuando se considera necesario filmar la violencia, se puede hacer sin degradarse, sin contribuir a difundir la idea de que la fuerza bruta se impondrá siempre al pensamiento, a la dignidad del hombre».[7]

Nota: Las sinopsis publicadas están extraídas de los dossiers de prensa difundidos por las diferentes productoras.

7. Carole Desbarats, artículo citado.

PRIMERA PARTE
DE UNA VIOLENCIA A OTRA

Hoy en día, se ataca tanto la agresividad de las imágenes como los argumentos de las películas en las que la violencia es el principal recurso. En ese contexto, las polémicas referidas a «la violencia en el cine» se confunden con las denuncias al reino de la imagen y de la «videoesfera». Pero esto precipita la confusión: ya no se sabe de qué se habla: del contenido de los argumentos, de las metamorfosis de la violencia en la sociedad, de la intensidad de las imágenes, de la influencia de la televisión sobre la producción cinematográfica, o incluso de la «cultura joven» que, según Thierry Jouse, «descansa sobre una inmensa reserva de imágenes, de signos, de fetiches, de objetos a disposición de todos y de cada uno, como en un hipermercado, una memoria informática, una *video-store* o una cadena de televisión interactiva. Se puede así acumular, jugar, hacer juegos malabares, desviar, juntar, montar, encajar, sintetizar, desmenuzar, destruir, atomizar...».–[8] Una vez constatado que «esto es bastante perturbador para el cine», hay que admitir que la confusión contemporánea de las imágenes no es ajena a la obsesión por la violencia que reflejan tanto las imágenes como los argumentos.

8. En *Cahiers du cinéma*, octubre de 1994.

Por lo tanto hay dos preguntas obligadas: ¿qué hacer con las imágenes de la violencia? ¿Qué hacer con la violencia? Parece, sin embargo, que la relación que mantenemos con la violencia se ha metamorfoseado: mientras que antes remitía a una experiencia física, perceptible en las imágenes hasta el punto de volverse intolerable (la cuestión de la tolerancia se planteaba en función del sufrimiento del sujeto), en la actualidad se presenta como un flujo ininterrumpido que no remite ya a una experiencia efectiva. Se comprenderá que la cuestión no es solamente la de los umbrales tolerables de violencia,[9] sino que apunta a la capacidad de los «productores de imágenes» para manejar una violencia cada vez más indeterminada, pues se presenta como un nuevo «estado natural». Mi objetivo es subrayar las mutaciones profundas que afectan simultáneamente a la violencia y a las imágenes que la exponen.

Después de recordar la estructura de los filmes de «género» –que remitían a una experiencia frontal de la violencia (*westerns*, filmes de guerra, de boxeo, policiales...)– se mostrarán las rupturas que se producen cuando se entra en el «círculo de la violencia», cuando la violencia no forma parte ya de una experiencia y se despliega de manera indiferenciada, impidiendo gradaciones y jerarquías sin tener en cuenta que se produce un crecimiento de potencia peligroso. Algo sí es seguro: uno se aventura bastante más allá de la mera cuestión de si se tiene «derecho a matar» por venganza.

9. Hay, además, que tomar una medida distinta en el caso de los niños y de los adultos. La comprobación de que la violencia reina a partir de ahora «en estado natural» sobre las pantallas, no debe impedir proteger a los niños, pues no sabemos qué pasará con todo lo que se les mete «en la cabeza».

1. Las dos eras de la violencia

Experimentar la violencia: los filmes de género

La confusión que reina en torno a las relaciones entre la violencia y la imagen no es arbitraria; no es el fruto de una simple manipulación de los mercaderes o piratas de la imagen: corresponde a una situación histórica precisa en la que se impone la constatación de una violencia indeterminada, al mismo tiempo omnipresente y difícilmente localizable. Durante mucho tiempo se ha pensado que la violencia se confundía con el arte de los guerreros, pero también que el arte militar no dejaba de tener relación con la política de la que era, según Clausewitz, su prolongación: la violencia era entonces asimilada a la guerra y se concebía el mundo en función de un campo de batalla. Muy presente en el cine desde sus orígenes (*Intolerancia* [Intolerance, 1916] o *El nacimiento de una nación* [The Birth of a Nation, 1914], de Griffith), el campo de batalla está en el origen de los grandes géneros cinematográficos: el *western*, el filme de guerra. Pero las analogías con el campo de batalla fueron numerosas en las pantallas: es el caso del *ring* de boxeo de las películas de finales de los cuarenta y los cincuenta con, entre otros ejemplos, *El ídolo de barro* (The Champion, 1949), de Mark Robson, y *Forajidos* (The Killers,

UNIVERSITAT JAUME·I BIBLIOTECA

1946), de Robert Siodmak, que reduce ejemplarmente el campo de batalla a la violencia frontal, condensando en algunos metros cuadrados una confrontación corporal de gran violencia. También es el caso de algunos filmes de Sylvester Stallone o de *Toro salvaje* (Raging Bull, 1991), de Martin Scorsese. Sobre un *ring* de boxeo, las secuencias se ritman por medio de *rounds*, por el sonido del gong, y los dos adversarios se encuentran uno frente al otro en una lucha frontal. La violencia del boxeo –una de las más corporales, de lo que dan testimonio las imágenes de los cuerpos heridos, de la carne desgarrada, de la descomposición del rostro– radica a la vez en el golpe «directo» y en la astucia, la maniobra para esquivar. La violencia es aquí doble –frontal, bruta, y retorcida, secreta–, permitiendo que el juego de piernas de los «bailarines del boxeo» esquive para golpear mejor y lanzar por tierra el cuerpo del otro.

Clásicamente, la violencia aparecía en pantalla en los filmes de género, donde el conflicto generador de violencia podía llevar a la muerte de uno de los adversarios. Se tratara de un filme de guerra, de un filme negro o de un *western*, la violencia pautaba un tipo de relato que oponía individuos o grupos, con momentos de violencia que acompañaban una evolución más o menos trágica hacia la muerte. La primera secuencia de *La colina de los diablos de acero* (Men in War, 1957), de Anthony Mann –un filme de guerra que se parecía extrañamente a un *western*–, muestra la moral de este cine: luego de haberse posado sobre un jeep accidentado, la cámara gira alrededor de los miembros de un escuadrón para dirigirse después hacia un cuerpo herido que no se distinguía inicialmente del montón de chatarra. Gracias a esta escena inaugural, se entra en la violencia como por fractura, y se percibe por completo que lo que va a seguir, por fuerza, nada tiene de natural –es en principio una fuerza física y psíquica– para los individuos que, al sufrir la guerra, responden arma en mano a un enemigo escondido en la montaña. En el filme de Mann, la acción violenta surgía como una puntuación.

Se da así –como en el caso del cine de Samuel Fuller, y más particularmente en la admirable *Uno Rojo, división de choque* (The Big Red One, 1980)– una diferencia profunda con la exhibición contemporánea, cada vez menos corporal, incorporada a una historia que tiende entonces a «correr» durante toda la extensión del filme. No remite ya a los filmes de género de los años cincuenta: la acción violenta es el único objetivo de su argumento, de ahí que en esos filmes el desencadenamiento de la violencia sea inseparable de un personaje principal, al que se denomina como «justiciero» o «asesino nato».[10] Hoy se asiste a la sustitución de una

10. En un dossier de la revista *Positif* (febrero de 1996) consagrado al «neopolicial contemporáneo», Laurent Vauchad sostiene, de manera original pero discutible, que se asiste –cita mezclando los filmes de Tarantino, David Fincher, Jonathan Demme, Bryan Singer (*Sospechosos habituales* [The Usual Suspects, 1986]) o de los hermanos Coen– a la emergencia de un nuevo género (el neonegro) cuya característica principal es «la contaminación del filme negro por el cine de terror». En el mismo dossier, Jean-Pierre Coursodon reubica a los filmes criminales norteamericanos recientes en el contexto más vasto del cinismo norteamericano actual: «No se trata evidentemente de lamentar aquí con nostalgia la época en la que el código de la producción exigía que el crimen y el vicio fueran siempre castigados, sino sobre todo de preguntarse por el tipo de relaciones instituidas por la "nueva moral" (si es ése el término) entre los cineastas y su público».

Por su parte, Thierry Jouse sigue apelando a la idea de género, la que rechazo, hablando de una nueva etapa a la que califica de posmanierismo. «Haciéndose cargo del momento manierista e inspirándose a veces en él, los cineastas proponen variaciones abstractas sobre los géneros emblemáticos del cine norteamericano, el cine negro, el *western*, el filme de terror. Tomando cinco filmes sacados directamente del cine más contemporáneo –*The Killer* (1989), de John Woo; *Sonatine* (Sonatine, 1994), de Takeshi Kitano; *Muerte entre las flores* (Miller's Crossing, 1990), de Joel y Ethan Coen; *Dead Man* (Dead Man, 1995), de Jim Jarmusch; *La adicción* (The Addiction, 1995), de Abel Ferrara–, todos tienen en común la práctica de una anatomía patológica del género elegido y el exhibir los resultados de esta auténtica autopsia, como si el género estuviera muerto y resucitara, fantasma de *western* o de filme negro, definiendo así un verdadero posmanierismo», en Anthoine de Baecque y Thierry Jousse, *Le Retour du cinéma*, Hachette Référence, 1996.

representación clásica de la violencia en la que la imagen cumplía con el oficio de mediación, por un «estado natural de violencia» que significa más que un aumento de potencia o una escalada y que impide cualquier truco corporal, cualquier variación de la cámara, y desemboca ineluctablemente, «naturalmente», en una carnicería. Mientras la violencia de los boxeadores o de los soldados de Anthony Mann corresponde a una violencia medida, inquieta, la violencia que se percibe en muchos filmes contemporáneos es una violencia instalada, una violencia contra la cual no se puede hacer nada, una violencia que no pone a prueba pues no se trata de la respuesta a una experiencia de la adversidad. Mientras el boxeo oscila entre las cargas y las descargas, los golpes y las fintas, las trompadas y los esquives, la violencia contemporánea es automática: acumula las cargas sucesivas sin ninguna interrupción y sin un verdadero sentido de gradación, es decir, de diferenciación entre el disparo y el recurso a la bomba. Natural y acumulativa, permanentemente explosiva, la violencia pesa allí de manera cada vez más espesa y no se toma ya el tiempo de auscultar los recursos físicos y psíquicos que la sostienen. Se ha hecho desaparecer el propio campo de batalla: la violencia se vuelve cada vez más terrorista y aterrorizante, golpea los espíritus a falta de oponer personajes violentos. De vez en cuando se escenifica la nostalgia del enfrentamiento de manera casi caricaturesca: en *Heat* (Heat, 1995), de Michael Mann, dos famosas escenas enfrentan

al gángster y al policía. En la primera, De Niro y Pacino se encuentran frente a frente en una mesa de restaurante, durante largos minutos. En la segunda se asiste en pleno *downtown* de Los Ángeles a la carga violenta de tres gángsters que toman por asalto un regimiento de vehículos y de policías, como en un *western*. En este filme, donde los personajes principales no dejan de cruzarse y de perderse, estas dos escenas llevan a su punto más alto la nostalgia de la confrontación. Una nostalgia que se explica porque ya no hay «reglas» para el enfrentamiento. En *The Killer*, de John Woo, el policía y el gángster se masacran directamente puesto que ya no hay regla para la violencia y porque los demás no están «a la altura» de esa violencia. En *El funeral* (The Funeral, 1996), de Abel Ferrara, se asiste al suicidio de una familia mafiosa, al fin de una época donde la violencia tenía un código.[11] La explosión de la violencia aparece en un mundo donde ya no hay códigos o reglas compartidas por las comunidades violentas.

La segunda era o el estado natural

«Pero que se nos explique lo que realmente quiere decir mostrar una cabeza que explota (*Corazón salvaje* [Wild at Heart, 1990]), una aguja que se hunde en el corazón de una joven drogada (*Pulp Fiction* [Pulp Fiction, 1995]), un tipo al que se tortura en el subsuelo de una armería o una familia entera destrozada, niños incluidos, como la última salvajada (*Léon, el profesional* [Léon, 1995])... sin que jamás se plantee la menor pregunta sobre esas escenas presentadas como autosuficientes, sin que jamás se nos haga pensar en nada...» (Bernard Sichère).

Retomemos el hilo de nuestra pregunta: ¿en qué se convierte entonces la violencia cuando falta una guerra real –la del filme de género–, como es el caso desde la guerra de Vietnam y de los conflictos de América Central? Mientras que el guerrero tradicional resurge en los filmes marcados por el sello de lo fantástico o de la ciencia ficción –desde la serie *Mad Max* de los años ochenta hasta el reciente *Waterworld* [Waterworld, 1996], que es, según Kevin Costner, el realizador de *Bailando con lobos* (Dances with Wolves, 1990), un *western* acuático–, la violencia guerrera no es ya una violencia organizada alrededor del campo de batalla. Cuando la guerra no está ya circunscrita, oponiendo adversarios declarados, la violencia se vuelve abstracta, fría –en eso recuerda lo nuclear–, en lugar de caliente, incluso salvaje; es una violencia anónima e indiferenciada donde el atacante y la víctima, el agresor y el agredido, son cada vez menos visibles, en el sentido de que ya no combaten directamente, de que falta la mediación del campo de batalla. Esta violencia que puede crecer en intensidad no consigue detenerse y esto es así por una buena razón: no habiendo verdaderamente comenzado, no puede encontrar un fin. La violencia «en estado natural» no conoce ni principio ni fin.[12]

Esta primera constatación invita a comprender un doble fenómeno: la relación entre el flujo de violencia y el flujo de imágenes; el vínculo entre las formas inéditas de violencia y la simulación de la guerra por medio de las imágenes. Cuando la violencia aparece bruscamente como un estallido y se acelera indefinidamente, se impone la imagen del flujo que expresa la indeterminación del estado natural. En ese sentido, no es equivocado ver un vínculo entre el flujo de imágenes visuales que no remiten a otra cosa que a sí mismas y el flujo indiferenciado de la violencia. Se comprende mejor ahora: si lo visual remite a un flujo del que no se conoce ni el principio ni el final, que no se puede suspender ni por un momento, ocurre lo mismo con la violencia que ocupa las pantallas. Cuando la violencia de las imágenes aparece como «natural», desaparece la sensación de una gradación, o de una escalada, puesto que estamos «definitivamente instalados» en ella.

Este fenómeno de saturación de la violencia, que se diferencia del de la escalada, acompaña a la metamorfosis del espacio de la guerra: ésta se presenta cada vez más como endógena en las sociedades (guerra interior, guerra urbana, guerrilla, terrorismo) y en los individuos (guerra interior, violencia patológica). La guerra ya no se hace contra un mundo enemigo, no se despliega ya contra un adversario declarado y determinado, se oculta, puesto que el oponente se halla en todas partes. En lo que concierne a la violencia, el estado natural corresponde a la guerra entre individuos, ya no remite a las relaciones entre grupos o Estados, sino a las guerras que se libran interiormente (en la cabeza o en la calle). De donde se deduce la doble tendencia relacionada con la naturalización de la violencia: la de una guerra que cae en el interior (el terrorismo) y la de la imágenes que no cesan de exhibirla (un flujo interminable). Se está por entero preso en la violencia, no se cae en ella, la violencia ya está allí: el enemigo está en la calle, en las cabezas y en las imágenes. Tal es el nuevo «círculo de la violencia», una violencia «arremolinada» de la

11. Esta desregulación del código mafioso de la violencia está bien descrita en *Trinités*, de Nick Tosches (París, Gallimard, 1996), donde los traficantes del sudeste de Asia socavan las costumbres y reglas de la mafia italonorteamericana.

12. No empleo de manera arbitraria la expresión «estado natural». El estado natural exhibido en los filmes citados remite a la descripción de Thomas Hobbes en su *Leviatán* (véase el capítulo 13).

que no se puede salir, lo que provoca inevitablemente las aceleraciones y explosiones que no sorprenden en tanto aparecen como naturales. Las fronteras del campo de batalla están desde ahora quebradas: la figura del enemigo ha desaparecido en un mundo donde el enemigo se esconde en todas partes. Si Hans Magnus Enszenberger no vacila en hablar de guerra civil generalizada, Pierre Hassner afirma, por su parte, que la violencia contemporánea no es reductible a la violencia frontal del campo de batalla, ni siquiera a la disuasión nuclear, y remite a fenómenos tan diversos como la droga, el terrorismo y la actividad mafiosa.[13] Mientras que antes el estado natural remitía a las guerras interestatales, a las relaciones entre los Estados, se tiene la impresión de que la sociedad internacional aspira a ser a partir de ahora el instrumento de pacificación en tanto que la violencia se apodera del interior de las sociedades. La turbulencia de las imágenes corresponde también a este viraje en los recursos de la guerra y la violencia: el estado natural se confunde desde hace un tiempo con la propia sociedad civil, la guerra con todas las guerras «intestinas» que hacen creer que la violencia está allí, y que nada se puede hacer sino distinguirse ejerciendo una violencia suplementaria, una violencia por exceso. Esto explica la asimilación del individuo violento al monstruo, al *serial killer*. Las figuras de la violencia son excesivas cuando se quiere creer que ésta es natural.

13. Hans Magnus Enszenberger, *La Grande Migration*, seguido de *Vues sur la guerre civile*, París, Gallimard, 1995; Pierre Hassner, *La violence et la paix. De la bombe atomique au nettoyage ethnique*, París, Esprit, 1995; Yves Michaud, *La Violence*, Hachette, col. «Débats de société», 1996.

2. *Asesinos natos*: entre la erradicación y la burla

Lógicas de la duplicación

Cuando se está atrapado «originariamente» en la violencia –una violencia por lo tanto indeterminada, indiferenciada– se es prisionero de las imágenes tanto como de la violencia. La forma de mirar la violencia contribuye a «naturalizarla», a difuminar la figura del agresor y la de la víctima y a considerar la idea de la guerra interior como algo normal. Es un segundo círculo vicioso: al ver siempre la violencia en el flujo de las imágenes, se termina por creer que imagen y violencia son sinónimos.

A juzgar por algunas películas recientes, asistimos a una doble formulación del exceso. La primera tendencia genera una excrecencia de violencia cuya finalidad puede ser paradójicamente su erradicación (exceso por acumulación) y la segunda se nutre de la irrisión (exceso por simulacro). Pero en este punto hay que recordar un fenómeno: una y otra son inseparables del rol alcanzado por la televisión, la imagen de síntesis o el vídeo, y de la influencia que éstas ejercen desde hace un tiempo en las productoras de imágenes. En esta doble orientación, la violencia está

literalmente entrampada: abordada de manera directa, inmediata, no permite la menor distancia, la menor representación. No caemos en la violencia, uno se encuentra allí de entrada, no hay caída ni proyección, de aquí la importancia alcanzada por la temática de la carnicería, del exterminio –no se trata de salir de la violencia, se la lleva al extremo creyendo así desembarazarse de ella–, o bien por la burla. Ambas tratan, sin conseguirlo, de mantener la violencia a distancia, «redoblándola». Ésa es la paradoja contemporánea: la violencia es tanto más obsesionante cuanto peor se la representa, o más bien, no se sabe qué hacer con ella, cómo reciclarla. Al contemplar las imágenes que desfilan rápidamente por las pantallas, se observa «la gran descarga de violencia»: descargando la basura infinita e informe de la violencia se busca al mismo tiempo desembarazarse de ella. Pero eso no ocurre: ¿cómo salir de la violencia cuando se la percibe como natural, cuando se «mete en la piel» en lugar de haber caído en ella? ¿Cuándo no corresponde a una experiencia personal o colectiva? Haciendo la guerra a la violencia reinante, incrementándola: por eso esos personajes de guerreros que se parecen a terroristas, a francotiradores, a psicópatas que (se) hacen la guerra permanentemente.

Desencadenamiento y carnicería

> Si, como pensaba, el Mundo Tal Como Se Presentaba En La Tele proyectaba una imagen completamente falsa de la humanidad, haciendo creer en una constelación caótica de naciones, mientras que el planeta sufría equitativamente el duro yugo de los *aliens* esclavistas y de sus cómplices terrícolas, eso significaba que no existiría ya ninguna frontera. El mundo no era más que un vasto territorio, unificado por la oscuridad.
>
> Maurice G. Dantec, *Les Racines du mal*

¿Cómo mostrar la violencia guerrera cuando ya no se hace la guerra sobre un campo de batalla, y cuando ésta se despliega «en el interior», en el doble sentido de guerra urbana y de guerra psíquica? Una vez que el enemigo se ha vuelto «interior», el guión presenta variantes: los duelistas pueden enloquecer y no dejar de batirse en duelo en nuevos campos de batalla hasta la hora de la muerte, como es el caso del premonitorio filme de «capa y espada» de Ridley Scott (*Los duelistas* [The Duelists, 1977]); la violencia puede ser cosa de psicópatas que hacen la guerra a su propio cuerpo (guerra interior); puede acompañar el recorrido del francotirador (se dispara por la espalda) o del que coloca la bomba (el terrorista); puede también «progresar» a la manera de los «heroicos» *serial killer* que anticipan el fin del mundo. En todos estos casos, la figura es anónima, silenciosa, hasta el punto de que sólo su conversión en imagen –la de la pantalla de la televisión con mayor frecuencia– proporciona finalmente una «razón de ser», una existencia, al individuo.

Efectivamente, entre el héroe psicópata de *El silencio de los corderos* (The Silence of the Lambs, Jonathan Demme, 1990) y el héroe de *Asesinos natos*, de Oliver Stone, se observa una diferencia: la que va del monstruo silencioso a aquel que vocifera ante la cámara para hacerse reconocer, para gritar que existe frente a todos los demás, y que incluso va a ser el único que existirá, pues va a exterminar a todos los demás. ¿Cómo interpretar la violencia en este contexto? Ésta enloquece al no poder ya hacer la guerra a la manera clásica (el filme de género), por no saber ya dónde está el enemigo, por no poder distinguir entre el bien y el mal. Esta violencia, a la vez perturbadora y perturbada, siembra el terror y se despliega en remolinos de manera vertiginosa. Pero a este movimiento dinámico corresponde una fragmentación: el individuo es un solitario que se bate contra el mundo entero o bien «hace piña» con otro u otra. Cuando ya no existe la violencia frontal sino un círculo de violencia, un círculo en el que no se ha caído y del que no se puede salir, el guerrero hace la guerra en solitario para terminar con el mundo y poner fin a la violencia. Una locura, por supuesto. La descarga de violencia resulta más fuerte en tanto que un sentimiento de violencia incontrolable está en el origen de la acción infinita de estos nuevos guerreros.

Las figuras de la violencia señaladas aquí tienen una doble característica: por una parte, la violencia aparece como un hecho de individuos que rehúyen el contacto, se esconden o arremeten a toda velocidad y que tan sólo existen creando el vacío a su alrededor. Por otra parte, la violencia que ejercen no remite a una experiencia, pues sólo se justifica en ella misma y no halla ninguna significación en un combate (legítimo o no). Se esté solo, en pareja o en tribu, se recurre a la violencia para probar(se) y mostrar que se existe en un mundo en el que no hay otra cosa que violencia: por eso la masacre, la fascinación de las bombas, es decir, métodos para dejar limpio el lugar. O sea, terminar con la violencia acumulada por todos los demás. Para sobrevivir –y no para escapar del círculo de la violencia– en un mundo en el que el estado natural es violento, donde no existe mediación posible, lo mejor será terminar con todos los otros, puesto que son agresores potenciales. Si el espectador puede permanecer «indiferente» a este espectáculo de una violencia indiferenciada, los asesinos son, por su parte, individuos que desean marcar su diferencia.

El monstruo y el carnicero (de El silencio de los corderos *a* Instinto básico)

Para convencerse de este nuevo escenario de la violencia, hay que detenerse en los filmes donde la violencia es ejercida por personajes patológicos, o incluso monstruos. Lejos de confundirse con la locura urbana de *El vampiro de Düsseldorf* (M-Eine Stadt, Einen Morder, 1931) o con monstruos llegados del espacio, de lo que se trata aquí es de «enfermos» que no mantienen con los demás más que una relación bestial hasta el punto de que no vacilan, como verdaderos depredadores que son, en devorar a los demás. Mientras que *King Kong* (King Kong, Cooper y Schoedsack, 1933) mostraba a una bestia que se enamoraba y deseaba humanizarse, los monstruos violentos actuales son personajes en vías de animalización. ¿Debemos sorprendernos cuando la violencia se ha convertido en un «estado natural»? Indisociable de la guerra interior que libra el psicópata consigo mismo, la violencia no se proyecta al exterior más que bajo la forma de la asimilación corporal. Se vuelve cada vez más y más carnicera, como se puede ver en *El silencio de los corderos*, donde aparece una tendencia caníbal de «devoración» del otro. En un caso así, el conflicto ya no es posible, no hay línea divisoria ni frontera de combate: el otro debe desaparecer corporalmente, debe ser ingerido. Un filme como *Instinto básico* (Basic Instinct, Paul Verhoeven, 1992) exhibe igualmente –y es más evidente, pues se trata de una relación sexual– un mismo deseo feroz de comerse el cuerpo del otro, una misma voluntad devoradora.

El terrorista y el justiciero (de Blown Away *a* Léon, el profesional*)*

Después de la ola de filmes donde los héroes «invencibles» manifestaban su invulnerabilidad frente a la adversidad, a un enemigo ideológico o inhumano –pienso en todos los filmes donde Arnold Schwarzenegger o Sylvester Stallone interpretan a héroes metálicos o de cobre–, han aparecido personajes decididos a terminar de una manera ultraviolenta con un mundo considerado inhumano y demasiado violento. El suplemento de violencia de estos personajes traduce una voluntad de interrumpir el curso de la violencia. Una empresa «naturalmente» destinada al fracaso: el recurso a una violencia nuclear, apocalíptica, a la bomba, se nutre de una voluntad demente de salir del círculo de la violencia. Después de la violencia terrorífica del psicópata se impone la figura del terrorista, de aquel que se mueve por detrás y

nunca de frente, de aquel que no vacila en apuntar a la multitud y rechaza todas las reglas del campo de batalla. *Blown Away* (Stephen Hopkins, 1994) pone en escena el recorrido –no hay frente a frente– de un terrorista y de un policía que es a su vez un ex terrorista del IRA.

Al lado de los filmes policiales clásicos (Clint Eastwood en *En la línea de fuego* [In the Line of Fire, 1994], de W. Petersen, o Harrison Ford en *El fugitivo* [The Fugitive, 1993], de Andrew Davis, donde un héroe –detective, policía o no– consigue ritualmente vencer al mal), son muchos los filmes que eligen colocarse al lado del terrorista o del que coloca la bomba. Lo inhumano no es ya el malvado enemigo ideológico o el mutante de ciencia ficción; lo que se quiere es poner término a una humanidad considerada como demasiado inhumana y violenta. El imaginario de la explosión y de la bomba es evidente en un filme como *Speed* (Speed, Jan de Bont, 1994) donde el joven policía, antes de encontrar al culpable, emprende una loca carrera destinada a evitar que explote una bomba en plena ciudad y en medio de la multitud.

Paralelamente, *Léon*, de Besson, presenta un personaje que se esconde (se da aquí una violencia patológica) en un reducto desde donde quiere acabar con el resto del mundo: Léon está siempre oculto en graneros cerrados y abandonados, o si no emboscado en el tejado del rascacielos desde donde asesina sin piedad a todo blanco que pasa por abajo. Siempre agazapado en el interior o ubicado en lo alto para atacar desde arriba sin ser visto. La violencia del filme está paradójicamente exacerbada por la humanidad residual de Léon, que educa para la violencia y por medio de la violencia a una niña, una joven vecina cuya familia ha sido diezmada. Este filme de Besson anuda sus dos películas anteriores: acumula violencia interior y violencia exterior. *Léon* establece un vínculo entre la interiorización de la violencia de *El gran azul* (Le grand bleu, 1988) y su exteriorización en *Nikita* (Nikita, 1990), entre la tendencia suicida del que sufre de apneas y la explosión de la violencia terrorista de los drogados de *Nikita*: es a la vez presa de una violencia interior que lo condena a un casi silencio, como el «apneísta», y promotor de violencia, un exterminador que no procede sino por carnicerías o explosiones –tanta violencia que no deja ninguna posibilidad a la víctima–. Ése es claramente el *leitmotiv* de la película: no se sale de la violencia dado que ésta es natural, sólo podría hacerlo el último sobreviviente si consiguiera exterminar a todos los demás.

El atacante-víctima y el serial killer (*de* Amor a quemarropa *a* Asesinos natos)

La misma violencia indiferenciada –todo lo que se mueve puede ser un enemigo potencial– reaparece en las recientes *road movies,* donde la huida hacia adelante no es más que una ocasión para matar por matar, mientras que los perseguidores siempre se hallan detrás, siempre a la cola. Pero los asesinos no tratan de hacer trampa a los perseguidores: van hacia adelante, acumulan masacres en serie y multiplican las víctimas: uno se convierte en un *serial killer* [14] porque se es un asesino nato, «se está» en la violencia, «se ha nacido» dentro de la violencia. Encabezada por *Thelma y Louise* (Thelma and Louise, 1990), de Ridley Scott, donde la violencia remitía además a la guerra de los sexos, y retomada por toda una serie de filmes (*Corazón salvaje*, de David Lynch; *Amor a quemarropa* [True Romance, 1993], de Tony Scott, a partir de un guión de Quentin Tarantino), la lista de las películas en las que la huida hacia adelante, más que la persecución, es el tema central es bastante larga. Los guionistas se interesan por el «asesino nato», por el *serial killer* (*Seven, Strange Days* [Strange Days, 1996]...), por el *copycat killer* (un asesino empujado al asesinato por el ejemplo de otro asesino, véase *Copycat* [Copycat, 1994]) y no se interesa por el policía siempre retrasado respecto de la violencia «natural» porque busca amainarla, sabedor de que no se sale del círculo de la violencia mediante la huida hacia adelante que la redobla en intensidad. Siempre hay un lapso de tiempo entre el asesinato y la acción de los perseguidores: la policía cuenta los muertos a destiempo, no está en carrera, la persecución es lenta, incluso pasiva, como si reinara la sensación de que no es posible batirse contra los «asesinos natos» que siembran ciegamente el terror. No hay acción posible contra el desencadenamiento de violencia del *serial killer*: sólo queda recoger los restos en los filmes de David Lynch o de Oliver Stone. Aun cuando los personajes de *Corazón salvaje* pueden ser considerados –a diferencia de los malvados Bonnie y Clyde, que hacen reinar el terror en el mundo normal– como «personajes humanos en un mundo anormal y sórdido», el filme de Lynch –la escena durante la cual asisten a la agonía de una joven al borde de la carretera es su testimonio más crudo– pone en escena «una violencia que no desemboca en nada, que no se acumula en una progresión catártica, que

14. La literatura –ficción y análisis – dedicada al fenómeno del *serial killer* es abundante; nos referiremos particularmente a la novela de Maurice G. Dantec, *Les Racines du mal* (París, Gallimard, 1995) así como a la obra de Denis Duclos *Le Complexe du loup-garou*, París, La Découverte, 1994.

no funciona como combustible de la acción».[15] Si bien los dos personajes de *Corazón salvaje* no son *serial killers*, viven en un mundo invadido por los asesinos en serie, cuyo virus ya han atrapado, a pesar de su pasión por un mundo extinguido y del romanticismo que traduce la secuencia final, en la que Sailor corre por los techos de los automóviles para reencontrarse con Lula cantando una canción de Elvis Presley. Mientras que Claire Denis, que recuerda los crímenes de Thierry Paulin en *J'ai pas sommeil* (1994), pone en escena a este último como un «enfermo», todos los argumentos que tienden a naturalizar la violencia contribuyen a hacer entender que «todo el mundo» es «naturalmente» un asesino en potencia y que el mal está en vías de banalización.

Si Léon vive escondido en un apartamento de Nueva York de manera casi patológica, la violencia del *serial killer* tiene «naturalmente» necesidad de exhibirse: y será por lo tanto más brutal si es que tiene que destacarse, que poder ser mostrada. En *Asesinos natos*, Oliver Stone establece un vínculo entre el éxito violento y el triunfo mediático: se mata lo más ferozmente posible para que la violencia sea mostrada por televisión. Hasta el punto de que el flujo de imágenes televisivas y las secuencias de violencia se distinguen con dificultad.

La violencia del *serial killer* no tiene nada que decir fuera de sí misma, manifiesta lo que es por naturaleza un asesino, un asesino biológico que nada puede hacer contra una violencia de la que acusa a sus progenitores (véase la escena inicial de *Asesinos natos*). Yendo hasta el fondo del horror, el *serial killer* consigue entonces mostrarse, darse a conocer. El temible flujo de violencia encuentra así una «solución» en el flujo de las imágenes: éstas capturan el rostro y se apoderan de la palabra discordante del sacrificio del asesino. La violencia debe ser por lo tanto más intensa, confundirse con una conflagración permanente, por cuanto sólo sobrevive siendo vista.[16] Es el único beneficio de una empresa destinada «naturalmente» al fracaso: disfrutar del éxito del que se beneficia la violencia exhibida en la pequeña pantalla o el vídeo. La violencia indeterminada del estado natural no se resuelve sino dentro y por medio de la imagen. «Con toda la eficacia del empresario de espectáculos norteamericanos –sigue escribiendo Thierry Jouse– Oliver Stone ofrece, de un modo a la vez agobiante y excitante, una hipótesis de lo poscinematográfico. Una mezcla repentina entre Syberberg y los clips de la MTV.

15. Michel Chion, *David Lynch*, Cahiers du cinéma, 1992, pág.152.

16. Sobre la relación entre televisión y acción terrorista, véase *En direct*, de Norman Spinrad (París, Denöel, 1996) donde el equipo de periodistas tomados como rehenes cambia la situación a su favor para así exacerbarla.

Una entrada estrepitosa del cine comercial en el universo encantado e implacable de los multimedia y de lo electrónico, con una pareja de asesinos (*mass-murderers*) en el papel de virus informático y una estrella del *reality show* en el de operador interactivo. Un entorno de vídeo, un gran *show* en vivo, tanto como una "devoración" del cine por los "media" o una ceremonia de sacrificio con, en primer plano, la inmolación del cuadro y la invocación de nuevas imágenes. Eso da miedo, emociona, fascina, desconcierta, hace vomitar, exalta, hace reír...» Faltaría agregar aún un punto esencial: como todo exterminador que se bate contra el salvajismo oculto de los otros para que reine la pureza, el *serial killer* es la víctima de un mundo contra el que vuelve sus armas. Pero es menos una víctima patológica, víctima de una locura mortal (para él y para los demás), que una víctima que simplemente se queja de haber nacido, de haber nacido equivocadamente en el círculo de la violencia. En *Léon*, el «justiciero» se reúne con el *serial killer*: *Léon* se encariña con la muchacha porque ha tenido mala suerte, porque es una «mal nacida» en una familia podrida. El exterminador no tiene entonces otra elección que convertirse en educador a fin de salvar por medio de las armas a las «generaciones futuras».

Al observar estas tres primeras figuras (el carnicero psicópata, el terrorista-justiciero, el *natural born killer*), se ven algunos de los elementos que estructuran la nueva economía de la violencia: ésta es ejercida por personajes que vacilan entre el deseo de esconderse y el de mostrarse (no ser visto o ser visto por todos). Las imágenes muestran personajes de tendencias opuestas: los que quieren ser vistos mientras ejercen la violencia y los que desean esconderse. Se impone entonces una figura inesperada del heroísmo: el heroísmo de aquel que se convierte en estrella efímera al manifestar una fuerte capacidad de destrucción, o bien el heroísmo de aquel que se esconde. En ambos casos el personaje rehúsa el contacto: o bien se protege, o se impone por medio de la pequeña pantalla como el único actor de la obra. No existe para estos «héroes» ningún mundo donde la violencia tome cuerpo, ni dentro ni fuera, sino una violencia que ha enloquecido, terrorista y terrorífica, una violencia que se ejerce fatalmente contra todos los demás, en tanto enemigos potenciales. Ya no hay mediación posible: los policías y los periodistas esperan que «eso pase», que se produzca violencia para recoger los trozos de cuerpos, los de los asesinos y los de sus víctimas, allí no pueden hacer nada. Pero esto termina siempre muy mal. No hay violencia que no sea indirecta y doble: la que se proyecta en el interior de los cuerpos (la locura que retorna en empresa de «devoración») o en el exterior (la carnicería). Mientras que el héroe tenía por tarea

apaciguar los conflictos –y es aún el caso de Eastwood o de Harrison Ford–, recurrir a la violencia para atenuarla, o bien entrar en conflicto con un enemigo para impedir la propagación de la guerra, el *serial killer* es aquí un devorador de imágenes. Se devora a sí mismo sobre la pantalla que lo muestra al mundo.[17]

Violencia, «estetización» y burla: los rituales de John Woo y Quentin Tarantino

Si la violencia se ha vuelto indisociable de una proliferación exhibicionista destinada a ponerle fin –un proyecto utópico que se traduce en una voluntad desmesurada de erradicación–, cantidad de filmes violentos van hasta el límite del argumento recurriendo a una forma de exacerbación y de reduplicación: es el arma de la irrisión. Cuando el *serial killer* es implacablemente serio, exigiendo pasar a la televisión para que se hable de él, los realizadores le agregan violencia para sacar mejor partido del ridículo. Es otra manera de descargarse de la violencia, llevándola hasta el límite. Pero ¿son tan claras las fronteras entre la locura sacrificadora del «guerrero nato» y la irrisión? En todo caso, el ridículo no es la mejor manera de salir del círculo de la violencia.

«Estetización»: movimiento y obsesión por el detalle

Rápidamente consagrado como un realizador de la violencia, John Woo –*Bullet in the Head* (1990), *The Killer, A better Tomorrow 1 & 2* (1986 y 1987)– es considerado por muchos como el Sam Peckinpah de Hong Kong. Pero, a diferencia de *Grupo salvaje* (The Wild Bunch, 1969) o de *Perros de paja* (Straw Dogs, 1971), John Woo destaca sobre todo por la «estetización» y la descomposición miniaturista de la violencia. En estos filmes, la violencia es indisociable de la danza o del ballet: después de Chang-Cheh, uno de los maestros del cine de acción de Hong Kong, John Woo es uno de los primeros cineastas de la región en filmar escenas de violencia a través del prisma de los combates de kung fu o de las artes marciales, incluso de la danza (se ha aludido

17. Mientras que la parodia implica la idea de un género en el cual se participa y se juega, la irrisión no exige ya la referencia a un modelo de «género», prescinde de toda jerarquía estética y de un orden de valores artísticos. A partir de aquí, la burla se ha pasado rápidamente del lado de la maldad, incluso de la complacencia con los malvados, avalando la idea de un mundo en el que no hay diferencias entre el bien y el mal.

también a Jacques Demy). O bien está circunscrita por medio del detalle que, exacerbado, da lugar a una proliferación de imágenes destinada a intensificar la mirada que quedará fijada en un elemento único de un cuerpo o de un arma. La fuerza de Woo, y la fascinación que ejerce sobre una nueva generación de guionistas, entre ellos Tarantino, tiene que ver con esta doble capacidad para la formalización. Por un lado, los combates que dan lugar a un trabajo corporal que permite simular el cuerpo a cuerpo y ampliar el cuadro; por otro, una obsesión por la disección, por detenerse en el detalle. Woo recrea la escena del combate pero sin poner jamás en relación los dos movimientos de descentralización (el ballet) y de concentración (el detalle), evidenciando así el carácter fragmentario de la violencia cuando ya no está remitiendo a una experiencia efectiva, cuando ya no tiene sentido, cuando no corresponde realmente a un combate. Un doble desbordamiento de la violencia, un doble exceso por fragmentación: sea que se acentúe un detalle, sea que se descomponga la trayectoria (procedimiento usado a veces de manera caricaturesca). «Por mucho que se comente esta carnicería en tantas direcciones que termina por asombrar (y a la que al menos se reacciona con la fobia a las armas), la violencia de los *gunfights* jamás es atribuida a lo que tiene de más brutal. Queda abolida por la pureza de ejecución de los gestos, simple "desrealización". Lo gestual codificado al extremo que expresa siempre lo verdadero de los personajes. El arma empuñada, el brazo extendido, se lanzan a una especie de ballet sangriento donde los disparos parten sin solución de continuidad y los cuerpos acribillados caen como moscas.»[18]

Pero esta doble formalización no debe engañar: lejos de marcar distancias, contribuye a exacerbar esta violencia enloquecida, pues no hay término concebible para la violencia. Vincent Ostria, que defiende este cine, afirma: «El crepitar de las armas es hasta tal punto ininterrumpido que provoca un efecto de saturación, como si el filme, en su exceso, hubiera terminado por franquear la barrera de lo visible para acceder a otra dimensión, la de un enorme juego de vídeo donde, para avanzar en el espacio, los héroes deben obligatoriamente "disparar sobre todo lo que se mueve"». El detenerse en una imagen descompone un proceso, no deja nunca entrever –a diferencia de Kubrick– un apaciguamiento posible de la violencia, la exacerba y la vuelve aún más proliferante. Las interrupciones son formas de exacerbación más que de distanciamiento.

18. Vincent Ostria, en *Cahiers du cinéma*, julio-agosto de 1993.

Las mentiras de la irrisión (de los filmes de Tarantino a Ocurrió cerca de su casa*)*

Si bien se reconoce a Tarantino una habilidad que lo acerca a John Woo, se subraya también su disposición a la parodia. Mientras que *Reservoir Dogs* (Reservoir Dogs 1993) se parece a un filme de Woo (aunque el ballet de la violencia deje más bien el lugar a un interrogatorio terrorista), *Pulp Fiction* aparece como más original. Y con motivo: a diferencia de su primer filme, que se inscribe en la tradición del género policial, *Pulp Fiction* –también era el caso de *Corazón salvaje*– da la impresión de parodiar diferentes géneros cinematográficos y de evocar filmes cultos, concediendo un rol periférico al despliegue de violencia. Esta impresión queda reforzada por la relación que mantienen lenguaje y muerte (carnicería o asesinato): las escenas de asesinato –siempre fuertemente ritualizadas– intervienen cuando los individuos han dejado de hablar (fin de la primera secuencia) o no logran ya hacerlo (escena de la sobredosis). Si el efecto de parodia reside en un primer tiempo en la capacidad de los actores para jugar con las palabras (véase el personaje de Harvey Keitel), lo mismo sucede con las imágenes de violencia.

Pero la parodia esconde con dificultad la pérdida de identidad de los personajes: éstos no pueden hablar más que tomándose por otro o por sí mismos (Travolta interpreta a su propio doble). Contrariamente a lo que se ha podido afirmar, estos personajes que hablan no son para nada tranquilizadores: su lenguaje paródico da siempre lugar a una violencia que interviene «automáticamente» cuando éste se agota, dejando lugar a la matanza de aquellos que escuchaban y esperaban que el flujo de palabras acabara.

La puesta en escena de Tarantino es casi médica. La secuencia en el restaurante, durante la cual Travolta va a bailar a la pista, recuerda a una sala de operaciones alegre y lúdica. Pero no se trata sólo de una parodia del sueño hollywoodiense: el personaje de Travolta debe jugar a cirujanos (véase la escena de la sobredosis). La distancia frente a la violencia es aquí una impresión engañosa, hay menos distanciamiento y parodia, como en *Arizona Baby* (Raising Arizona, 1987), de los hermanos Coen, que exacerbación de la violencia; en suma, un clima de irrisión que se nutre, como en *Corazón salvaje*, de la destrucción del propio género. Es lo que testimonian tanto los diálogos como la puesta en escena (decorados, elección de los actores). La impresión de que no se puede escapar a la violencia no es sino más fuerte: cuando la violencia estalla es más intensa que nunca porque uno se da cuenta de que el juego no valía la pena. Y que no hay nada, estrictamente nada a lo que agarrarse. Taranti-

no no sale del círculo de la violencia, sólo ha intentado ritualizarla recurriendo de manera fetichista a las secuencias de la historia del cine.

Aparecida en las pantallas en 1992, la película belga *Ocurrió cerca de su casa* (C'est arrivé près de chez vous, de Belvaux, Bonzel y Poelvoorde) lleva hasta el límite el espíritu de la burla, hasta el punto de sacrificar la capacidad de distanciamiento que sin embargo algunos han querido reconocerle. Generalmente se ha recibido a este filme, que cuenta una historia muy simple y en el espíritu de los tiempos, viéndolo como una broma o un *reality show* cinematográfico: «Un equipo de televisión sigue a un *serial killer* y, en una primera etapa, filma los asesinatos; en una segunda, colabora; en una tercera es víctima. Los crímenes se filman con una cámara al hombro, como en la televisión, para dar un plus de realismo que se ve reforzado por el uso de *zooms*, de deformaciones de ángulo...».[19] Es erróneo catalogar así el límite de un filme que quiere denunciar la «estetización» de la violencia mostrando la crueldad y estupidez de un asesino: «El filme –escribe con lucidez Jean-Marie Lacrosse– es totalmente autorreferencial: ya no hay pudor en el cine y en la televisión (dicen los realizadores), y además la censura no va a intervenir. Los periodistas son cómplices, y además van a seguirnos sin excepción [(...)] En suma, sería altamente improbable que la estructura de la autorreferencia perdiera toda pertinencia en cuanto a lo que es el referente principal del filme: el hecho criminal».[20] En efecto, cuando la irrisión se embala y no consigue frenar el flujo de imágenes, cuando todo vale en la pantalla, cuando lo verdadero ya no se distingue de lo falso, la burla termina por hacer del arma del crimen un instrumento entre otros y del asesino un hombre entre muchos. En suma, la irrisión se funda en este caso sobre una voluntad de «desestetización» (las antípodas de Tarantino o de Woo) que termina por valorizar todos los simulacros al poner todo en el mismo plano: cuando la burla ya no consigue crear la menor distancia ante el criminal, ante quien hace el mal, desaparece la jerarquía entre el bien y el mal. Nada es nocivo y resulta «natural» familiarizarse con criminales y realizar un *reality show* con su caso. ¿Hace falta que deseemos protegernos de la violencia reinante y que estemos aterrorizados por el paso al acto de los *serial killers* si no vemos ya en ellos más que el alimento de un espectáculo destinado a hacer reír a «quienes revientan de miedo»? «En el imaginario, el psicópata es quien simboliza mejor la violencia sorda e invisible del

19. Carole Desbarats, en *Trafic*, artículo citado.

20. Jean-Marie Lacrosse, «Enquête sur un crime symbolique. A propos de *C'est arrivé prés de chez vous*» , *Recherches en communication,* Lovaina, n. 2, 1994.

menor de los individuos: el propio criminal visto desde dentro sigue "exorcizando" nuestros miedos.»[21]

Aunque la burla ataque a la «estetización» de la violencia y a la estupidez de un asesino en serie –que nada tiene que ver con la figura del psicópata próximo al loco genial romántico–, el filme no cede por ello menos a una relativización del mal y del crimen: se conforma, en efecto, con agregar imágenes una tras otra sin modificar jamás el curso «ineluctable» de la violencia. Más bien al contrario.

Al término de este primer repaso de películas, se comprende mejor la primera característica de esta «nueva economía» de las imágenes de la violencia: la aceptación de la violencia como ineluctable. El aspecto insaciable, la voluntad devoradora de estas imágenes, no deja de vincularse con la idea de que no se puede hacer gran cosa contra el mal violento. No queda ya sino mostrarlo en la pantalla (lo más rápido posible o de manera aturdidora, incluso ridícula).

21. Jean-Marie Lacrosse, artículo citado.

Segunda parte
¿Cómo salir de la violencia?

> Se cede al pánico y a veces uno se pone a correr. Y si uno se pone a correr es aún peor porque se tiene la impresión de que el mundo entero nos persigue y tenemos miedo de detenernos.
>
> Tony Hillerman, *Donde los muertos bailan*

En esta parte, los argumentos analizados tratan sobre la experiencia de la caída en la violencia. Caídas libres y tan vertiginosas que ya no es posible, en la mayoría de los filmes, aferrarse a nada: ni a solidaridades orgánicas, ni a la familia, ni a un grupo político, ni a las instituciones. Han desaparecido las solidaridades que organizaban la cohesión social y que permitían a los individuos convertir su violencia personal en energía colectiva. La violencia se ha invertido: de estructurante se ha convertido en desestructurante; de constructora, se ha vuelto destructiva. A riesgo de creer que es una fatalidad.

El montaje de filmes que aquí se propone es arbitrario; parte de un filme francés antes de referirse a películas neozelandesas, macedonias,

norteamericanas... Sin embargo su objetivo es contestar a la pregunta inicial, la que está en el centro de un filme como *El odio*, ¿cómo salir de la violencia? ¿Cómo salir del ciclo infernal e infinito de la venganza y el odio? *Guerreros de antaño* (Once Were Warriors, 1995) sugiere una respuesta interesante al proponer tantos escenarios como miembros hay en esta familia que vive cerca de un barrio periférico de Auckland, en Nueva Zelanda. Pero la solución, calificada de «comunitarista» –la mujer parte finalmente para vivir con sus hijos en la tierra de sus ancestros–, merece un análisis. Obliga a establecer el vínculo entre la cuestión de la violencia y la de la muerte. Para no sucumbir a la violencia es preciso anudar una relación con la muerte sin rechazarla: la experiencia de la violencia remite paradójicamente al respeto por los muertos. En este punto, dos filmes norteamericanos, dos filmes de actores habituados a interpretar asesinos a sueldo o delincuentes, permiten seguir adelante: en *Sin perdón* (Unforgiven, 1992), Clint Eastwood plantea la cuestión del perdón y obliga a considerar las diversas modalidades de la violencia; en *Extraño vínculo de sangre* (The Indian Runner, 1990), Sean Penn muestra, por su parte, personajes que sienten un miedo terrible a la violencia de la que se saben capaces.

Más que nunca, hay que salir de ella, pero ¿cómo? La respuesta ideal no es fácil, la de una ciudad que fuera capaz de convivir con la violencia de los individuos. Pero los personajes femeninos desempeñan con frecuencia un rol crucial en estos filmes: las mujeres, cuando no sucumben a la fascinación de la violencia, cuando no quieren ocupar violentamente el lugar de los hombres violentos,[22] son casi siempre el instrumento de una regeneración. Y con razón: la mujer responde a la violencia destructiva con la violencia del nacimiento, de la procreación. Si *El odio* es un filme sin mujeres, los otros filmes aludidos en esta secuencia ponen en el centro de su argumento a las mujeres, con el fin de imaginar posibles salidas a la violencia ciega. Violencia, respeto por los muertos, rol de la mujer: tres temas recurrentes que atraviesan estos guiones.

Siguiendo el ejemplo de los «cines de Beirut», se verá, en el texto publicado como anexo al final de este libro, cómo la manera de filmar una ciudad después de décadas aclara la fractura entre Oriente y Occidente y la violencia que la sostiene. Pero permite también plantear dos preguntas: ¿cómo se nutre el cine violento de las imágenes de la guerra urbana y por qué la guerra urbana es cada vez más subterránea, invisible, terrorífica? Lo testimonian hoy, lejos del Beirut sitiado por la *pax siria*, filmes tan diferentes como *Léon*, de Luc Besson, o *Underground* (Underground, 1995), de Kusturica.

22. El ejercicio femenino de la violencia es entonces una fase de la guerra sexual; véase un filme que coquetea con la irrisión: *La última seducción* (The Last Seduction, 1995), de John Dahl.

Los esclavos de la violencia (*El odio*)

Míralos caer

> Sin importar el porqué, el viento me empuja lentamente.

Torpe en su lucha contra una posible absorción de su filme por parte del «sistema», el joven realizador Mathieu Kassovitz sufre las iras y los celos de quienes se resisten a admitir, a pesar del clima de consenso en torno a *El odio*, que se pueda considerar como una de las primeras «películas-suburbio».[23] Olvidan, de paso, producciones todavía recientes

23. Fiel a las declaraciones de Kassovitz, distingo aquí los dos términos de «suburbio» y «barrio». No me preocupa saber si el suburbio presentado en el filme, el barrio tal como aparece, remite a la imagen verdadera de los suburbios. Por supuesto, Chateau-Malabry nada tiene que ver con Chanteloup-les-Vignes... Me interesa sobre todo la doble constatación que cumple la función de lección política más que el mensaje antipolicial o las imágenes de odio: este suburbio no existe en el sentido en que no se puede vivir allí, y no es separable del buen barrio que es «peor que él». Muchos malentendidos están vinculados a las declaraciones de Kassovitz, que, viviendo en la ciudad, no teme afirmar que vive y habla como los jóvenes del barrio de los que se siente próximo.

Sobre la ciudad contemporánea y la no-ciudad, véase Olivier Mongin, *Vers la troisième ville?*, con prefacio de Christian de Portzamparc, París, Hachette, 1995.

como *Laisse béton*, de Serge Le Péron, o *De bruit et de fureur* o *La vie comme ça*, de Jean-Claude Brisseau.

Por más difícil que sea interpretar la repercusión alcanzada por este filme, saludado de derecha a izquierda casi unánimemente, aplaudido tanto por la prensa más amarillista como por las revistas de cine más exigentes, *El odio*, de Mathieu Kassovitz, se ha beneficiado seguramente con el estreno paralelo de varios filmes sobre los «suburbios» (*Raï*, de Thomas Gilou; *Hexagone*, de Malek Chibane; *État des lieux*, de Jean-François Richet...) pero también con los estruendosos pronósticos políticos sobre una «fractura social» expresada cada vez más en términos de lo urbano (estarían los de la ciudad y los otros). Para quien pusiera en duda la existencia de esta fractura, este filme merece toda nuestra atención, pues lejos de estigmatizar el suburbio, proporciona enseñanzas relativas a la sociedad global y rechaza la habitual distinción entre el igualitarismo republicano y el multiculturalismo a la anglosajona. En verdad el filme, yendo más allá, rechaza en conjunto toda hipótesis identificatoria, sea republicana o culturalista. Trata de la imposibilidad misma de cultivar una identidad (personal o colectiva).

Sinopsis de *El odio*

Una ciudad normal, sin problemas específicos, se despierta una mañana en estado de sitio. Los jóvenes del barrio de Muguets han pasado la noche haciendo la guerra a la policía, que acaba de cometer una barbaridad: Abdel Ichach, de 16 años, está entre la vida y la muerte, maltratado por un inspector durante un interrogatorio. Un nuevo abuso ante un nuevo motín... Cegados por el odio al sistema, Hubert, Saïd y Vinz, tres amigos que no se separan jamás, van a vivir la jornada más importante de su vida. Pues hoy ya no son tres, son cuatro.

Está Saïd, que trata de sobrevivir gracias a sus negocios de poca monta. Está Hubert, que intenta hacer sobrevivir a la ciudad sosteniendo ideas pacifistas. Está Vinz, que piensa que la supervivencia pasa por el odio. Y luego hay un cuarto protagonista: la Beretta 9 mm automática cromada que uno de los policías perdió durante la revuelta.

Veinticuatro horas de la vida de un suburbio y de los jóvenes que lo habitan. Veinticuatro horas para encontrar una solución al odio que enfrenta a los dos campos. Pues si matar a un policía con su propia arma no es la solución, ¿cuál es entonces la solución?

Contrariamente a todo lo que se ha podido afirmar a la ligera, aquí y allá, con el objeto de aplaudir o abuchear una «película-suburbio» fabricada por personas «de ciudad», *El odio* no es un filme sobre el suburbio (denominado aquí de manera utópica como barrio, término que conservaremos desde ahora) y destinado a exhibir el abismo que lo separa de la ciudad. En esta obra rodada cerca de París, en Chanteloup-les-Vignes, no se ven casi las viviendas (algunos planos de edificios parecen paredes de escalada, tomadas de frente como para subrayar mejor su aspecto infranqueable) y todavía menos los habitantes o el entorno familiar de los personajes principales.

Y con razón. Desde el punto de vista de la visión y de la organización espacial, se nos sitúa, por lo general, en lo alto (sobre los techos) o bien abajo (en las cuevas y los subterráneos que permiten escapar de la policía y «huir como ratas»). Como si fuera demasiado peligroso vivir a una altura normal, poner el pie sobre el suelo del barrio, a la escala humana. Efectivamente: cuando los personajes permanecen mucho tiempo en la plaza principal –aquella que escrutan incansablemente las miradas lunares de Baudelaire y de Rimbaud, cuyos rostros, puros decorados urbanos, están dibujados sobre los muros circundantes– o sobre el terreno de juego abandonado y cubierto de jeringas, algo pasa (llegada de la policía, de un vehículo conducido por individuos decididos a golpear a cualquier policía...).

Dicho de otra forma: de la misma manera en que no hay espacio capaz de asegurar una mediación, de funcionar como lugar público de intercambio, los tres personajes que marcan y llevan adelante físicamente el filme –Vinz el judío, Saïd el árabe, Hubert el africano– están condenados a hacer «equilibrios» o a lanzarse, a huir hacia adelante. La búsqueda de un espacio de libertad «por arriba o por abajo» es una ilusión, pues, donde sea que se esté, a pesar de la atracción por los grandes espacios abiertos o por los subterráneos, por la luz o por la oscuridad, no existe la menor posibilidad de salir. O sea, ninguna.

Si las paredes del barrio no están muy presentes en la pantalla, menos aún lo están los interiores de los domicilios. Con la excepción, una sola vez, de los hogares de las familias –judía y africana– de Vinz y Hubert. Esto permite constatar que los hombres han desertado y que la familia, convertida en pasiva, se compone desde ahora esencialmente de mujeres: viejas mujeres que simbolizan la memoria desfalleciente, madres solitarias condenadas a mendigar, jóvenes al margen de las bandas y deseosas de triunfar en sus estudios.

Paradójicamente, el suburbio está poco presente en este filme, ni como espacio sustancial del «suburbio», ni como cultura de los suburbios. Un filme que narra el periplo de una banda de tres muchachos a lo largo de una jornada. Y la forma de aparecer regularmente en la pantalla. Su pequeña historia comienza después de un violento ataque de la policía que culmina con la hospitalización de un vecino al que tratarán en

vano de visitar antes de que su muerte «oficial» desencadene un irreprimible deseo de venganza. Si nos quedamos en este primer nivel de lectura, podemos conformarnos con ver en *El odio* un filme en el que los jóvenes de los suburbios buscan vengarse de la policía, de los agentes, a uno de los cuales le han arrebatado el arma. Y el propio Kassovitz ha fomentado equivocadamente esta versión: «Realicé este filme –dice en suma– pensando en mis padres, veteranos del sesenta y ocho que viven hoy en el distrito V de París, y que corren el riesgo de olvidar que la policía puede matar». Pero, salvo en las escenas iniciales que abonan la hipótesis de que se trata de un filme de mensaje y crean un clima maniqueo al presentarse bajo la forma de un reportaje televisivo, los policías no están omnipresentes en la ciudad, y son bastante raras las secuencias de trifulcas o escaramuzas callejeras. Lo más frecuente es que los policías aparezcan individualmente o en pequeños grupos; ya sea que intervengan como mediadores impotentes (la escena del techo), o como torturadores en potencia (a lo largo de la secuencia rodada en un comisaría parisina, Hubert y Saïd son sometidos a prácticas de una gran violencia por parte de policías de civil ante los ojos desconfiados de un joven agente). Además, en el curso de la trifulca parisina con los *skinheads* –Vinz se muestra aquí incapaz de disparar mientras que no ha dejado de decir que quiere golpear policías–, Hubert afirma claramente que puede llegar a haber buenos policías pero nunca buenos *skins*. En estas condiciones, reducir *El odio* a un filme antipolicía o a un filme suburbano es quedarse un poco corto. El primer título, *Droit de cité*, fue extrañamente abandonado en favor de *El odio*.

La violencia del filme reside en «la caída libre» de tres personajes que han perdido su cuerda para escalar y ya no se aferran a nada, lo que en un primer análisis parece apoyar a los que reprochan a Kassovitz haber puesto entre paréntesis a todos los jóvenes de las ciudades que buscan salir adelante de manera voluntarista y rechazan toda lógica de venganza.

Pero esta crítica es injusta, pues los tres personajes buscan salir adelante «por todos los medios». Caen progresivamente en la violencia porque no saben cómo salir de ella, cómo abandonar, partir, dejar ese «no lugar» de la ciudad. No existe frontera tangible entre quienes quieren salir adelante y quienes no: el mundo de la ciudad está compuesto por quienes lo logran y por quienes fracasan. Ésa es la pregunta que atraviesa el filme: ¿cómo lograrlo sin tropezar o echarlo todo a perder, sin perderse en la negrura de lo subterráneo o inventarse falsos paraísos soleados? ¿Cómo evitar la caída mortal (la droga, la destrucción, la violencia)? ¿Cómo escapar al espíritu de venganza? La

fuerza de *El odio* reside en su capacidad de mostrar cuerpos apresados en una caída de cincuenta pisos. Si algunos tan sólo se dan cuenta en el momento del aterrizaje (Vinz), otros toman conciencia de esta caída, pero en el más sorprendente de los silencios (Hubert). El prólogo del filme –se escucha la voz en *off* de Hubert, uno de los tres personajes– describe perfectamente esta intención. «Es la historia de un hombre que cae de un edificio de cincuenta pisos. En cada piso, a medida que cae, se repite como para tranquilizarse: "Hasta aquí todo va bien, hasta aquí todo va bien, hasta aquí todo va bien..."»[24] Y Kassovitz no olvida precisar: «Lo importante no es la caída, es el aterrizaje».

Cuerpos sin historia

De entrada, el filme, que evoca aquí las escenas de apertura de *Taxi Driver*, de Martin Scorsese, ya retomadas por Quentin Tarantino en *Reservoir Dogs*, pone en escena la identidad de tres personajes que forman un trío conflictivo pero de ninguna manera reductible a una banda étnica o a un grupo de tipo mafioso o delictivo. Desmarcándose de la forma cinematográfica del documental (televisivo o no), *El odio* comienza exhibiendo la «firma» (el nombre) de cada uno de los miembros del trío: Saïd, a modo de desafío, escribe su nombre con un aerosol sobre un coche de policía; Vinz expone su pulsera grabada ante la cámara; Hubert se presenta ante un cartel que anuncia un combate de boxeo en el cual se encuentra inscrito su nombre. Todo queda dicho sobre sus comportamientos futuros: la provocación y el juego de Saïd; los excesos de Vinz, que esconden la fragilidad y las heridas psíquicas; la voluntad de Hubert de salir rumbo al combate deportivo, aun cuando se presienta el fracaso final. Ya está todo dicho sobre la identidad herida de esos tres cuerpos cuyo nombre no encuentra respaldo en la referencia a unas frágiles tradiciones familiares: no conoceremos a la familia árabe de Saïd (además, en ningún momento se alude al menor vínculo con el islamismo); el comportamiento de Vinz hace que su abuela diga que éste está a punto de romper con la sinagoga; Hubert el africano lucha por ayudar a su madre, que tiene a su cargo el resto de la familia. Así como el espacio está físicamente ausente –se resume a un lugar de paso que dota de gran intensidad a unos cuerpos que no dejan de jugar, de aparecer en escena, de tomarse por lo que no son–, la indeterminación de las identidades es remediada por «personajes» bien definidos por los acto-

24. *Jusqu'ici tout va bien*, por Gilles Favier y Mathieu Kassovitz (guión y fotografías alrededor del filme), Actes Sud, 1995, pág. 17.

res. Al principio no pasa nada: «Al comienzo, la idea de *El odio* –declara Kassovitz– era que no pasara nada».[25] El imaginario cinematográfico encuentra aquí su razón de ser: esos individuos «flotando en la ciudad» son actores que actúan de manera magnífica, tomándose por héroes de una serie o por estrellas (Mel Gibson, Sylvester Stallone...): «Los ojos clavados en la televisión, nada se me escapaba [(...)] No hay más que un paso de la ficción a la realidad, he dado dos, estoy a punto de morir, levanto el vuelo pero mi cuerpo permanece en el suelo cegado por una imagen, he elegido el papel equivocado» (Ian Daddy y Nuttea, *La 25e Image*). O tal vez sueñan en convertirse en campeones de boxeo. Una secuencia lo muestra sin ambigüedad: más vale soñar con lo que se podría llegar a ser que dejarse engatusar por los periodistas que tratan de cogernos por sorpresa y hacernos pasar por «destructores de ciudades», esos individuos que no existen más que en las imágenes. No existen en el sentido en que las descargas de violencia antipolicial señalan, sobre todo, que la propia ciudad no existe y sus habitantes son fantasmas que sacan la cabeza únicamente para ofender a los demás o para enfadarse por lo que pasa afuera, del otro lado de la ventana.

> En suma, soy el hombre de la lluvia
> El niño de los buenos tiempos, pero el tiempo corre
> Y me lleva con él hacia el olvido
> Qué importa el porqué, el viento me lleva lentamente
> Entonces me aferra y lucha
> Por mi causa, parto al ataque, entonces nada de consuelos,
> quiero mi lugar en el barco.
>
> (Sens Unik, *Le vent tourne)*

«Me ha encerrado afuera.» Esta frase lanzada por Saïd se refiere a un chófer de taxi que rehúsa llevarlos a París, y justifica claramente ese sentimiento de haber sido expulsados de un lugar habitable, de un espacio donde se puede vivir. Se está «afuera» y se quiere entrar «adentro», encontrar un adentro, es decir, salir adelante. Proyectados al afuera (por ausencia de una dialéctica del adentro y del afuera sin la cual la ciudad no tiene sentido), es preciso encontrar un afuera que se pueda transformar en un adentro en el que se pueda vivir. «Cuando no se tiene un lugar, es la violencia del "nada que hacer", la desnudez del ser, lo que la imagen capta y nos enseña: la violencia de estar fuera de lugar y de no tener ningún lugar para estar».[26]

25. Entrevista en la revista *Positif*, junio de 1995. Los extractos de esta entrevista se señalan a partir de aquí con la abreviatura *Pos*.

26. Daniel Sibony, en *Cahiers du cinéma*, julio-agosto de 1995.

De ahí la voluntad de correr a cualquier parte, de encontrar una salida a un afuera infinito que invade la mente y enloquece. No dejando a esos cuerpos otra puerta de salida que el componer un personaje. Y los personajes de Vinz, Hubert y Saïd son cuerpos que oscilan entre la pasividad y la puesta en movimiento más o menos desordenada. Entre una actitud que busca atraer la mirada y una carrera destinada a huir del peligro, del peligro real (los policías), pero también de todo lo inesperado.

Entre el reposo y la fuga interviene en principio el tiempo en el que uno se muestra, en que uno se expone para probar ante la mirada de los otros que uno está allí. Pero ¿a quién? A las pocas muchachas que nos rechazan con sequedad, a los otros pequeños grupos –pero jamás bandas– que la toman con uno. Hay que estar lo menos solo posible en un mundo donde, a falta de bandas (o de comunidades) constituidas, la ley es el periplo individual; de ahí el intercambio de energías que escande la acción de un trío que no termina nunca, a diferencia de una banda que enmudece alrededor de un jefe respetado, de deshacerse y rehacerse en función de los malentendidos y las disputas, de las violencias verbales y las injurias. En la puesta en escena del trío –el filme expone bien esta existencia de un grupo que no es una banda, y que no esconde jamás la pérdida de identidad inicial (sea personal o colectiva)–, cada uno cumple su parte, cada uno busca encontrar algo parecido a una salida.

A riesgo de hacer cargar a los otros con aquello de lo que no se puede prescindir: Vinz, en apariencia el más violento, da a entender, haciendo girar el cargador, que va a vengar a Abdel Ichaha sirviéndose del arma robada a los policías; Hubert rechaza la venganza armada pero se deja atrapar por la droga y el tráfico, antes de vengar, en la escena final, con un disparo de pistola, a su amigo Vinz, abatido por un policía; en cuanto a Saïd, el «parlanchín», cumple la función de mediador entre los dos primeros, que están siempre al borde de la guerra declarada. El más astuto de los tres, Saïd, habla constantemente y da prueba de un humor explosivo, pero es también el que se ha distanciado más de la ciudad, pues trabaja ocasionalmente para chaperos parisinos.

Sonoridades con problemas de lenguaje

De esas personas de identidad frágil se ve sobre todo el aspecto, que sus estilos respectivos refuerzan mutuamente, aun a riesgo de provocar desajustes. Saïd, Vinz y Hubert se confunden con sus cuerpos (cayendo en la pasividad o hiperactivos). Cuerpos que no terminan, una vez puestos en movimiento, de intercambiar energía, violencia, pasión. Pero

UNIVERSITAT JAUME·I BIBLIOTECA

no se trata de cuerpos silenciosos, producen sonidos, en lugar de hablar y de contar historias que podrían encontrar un final. Como si los sonidos representaran aquí, en el barrio, una prodigiosa exterioridad que permite distanciarse un poco de un mundo «sin adentro ni afuera» y que condena por eso ineluctablemente a resbalar y a hundirse.

> Basta, basta, basta de esto
> El sistema se desliza, se mueve, suena tu réquiem
> El odio, la pena esparce el dilema
> El sistema se desliza, se mueve, suena tu réquiem...
> Deténganse, me ahogo, déjenme respirar
> Mi vida pierde sentido, mi gusto, mi aliento desaparece...
> Todo se esfuma, qué pasa, donde están mis huellas
> En un desierto de hielo, mi rostro, todo mi yo se vuelve fláccido
> Un casco, una máscara de gas para mi cráneo
> Pues en mi cerebro estalla una tempestad, la borrasca...
>
> *La Cliqua Requiem*

La banda de sonido, extremadamente rica, evoca una panoplia de ruidos diversos que permiten comprender que estamos aferrados a algunos sonidos. Sin embargo, su ritmo discontinuo simboliza la gradación entre una gran variedad de formas sonoras cuyo valor no es idéntico (sobre el plano de la capacidad de intercambio): la palabra, el ruido, la música. Esta banda (con muchas entradas) muestra, por una parte, el rol crucial de la sonoridad (eso que se escucha cuando ya no pasa nada –«Nada por ver, nadie por ver»– en un lugar que se asemeja a una prisión mental), y, por otra, el hiato entre los sonidos que es mucho más fuerte cuando éstas no están hechas de palabras. Por lo tanto, no resulta en absoluto convincente saludar en este filme la emergencia de un nuevo lenguaje –un lenguaje-suburbio emparentado con el de los raperos, o con los textos de MC Solaar–[27] cuando el trabajo con los sonidos pone de manifiesto crudamente que hay tantos ruidos discontinuos porque «eso no habla» (la única palabra es aquí el grito, el alarido).

Ciertamente, Saïd el «bravucón» es el personaje esencial: mediador permanente, charlatán infatigable, malversador de las palabras, glotón del lenguaje, muestra «por defecto» que el arte de la palabra organiza la

27. El tema de *El odio* está omnipresente en las canciones que aparecen en el filme (véanse los extractos de algunas de ellas presentados en este artículo), pero el error es mirar el filme en función del texto explícito de las canciones, que son más «antipolicía» que el propio filme. («Cuando dices en alto lo que no se piensa ni siquiera por lo bajo, y es el odio que guía a los locos, como en un filme de John Woo», MC Solaar, *Comme dans un film*).

relación. No dejar de hablar es su forma de decir que no se habla, que no se sabe de qué se habla, que no se escucha (a causa del ruido que asesina a la lengua) y que no dejamos de no comprendernos. Habría que escuchar, hablar un poco, pero hay demasiado ruido, el ruido de los cuerpos en movimiento, el ruido de la música, el ruido de las máquinas y los automóviles, o el eco de la moto de un personaje que no se verá en la pantalla pero al que se saluda cuando pasa detrás de la hilera de edificios. La ciudad hace demasiado ruido y todos contribuimos.

En *El odio* los personajes no se hablan, anuncian permanentemente que van a contar historias de las que olvidan irremediablemente el comienzo o el final. La lengua resbala al mismo ritmo que la historia susceptible de ser narrada: con Saïd uno puede acordarse de las elucubraciones de un Coluche, quien comienza siempre con puntos de partida falsos, equivoca el principio de una historia que no empieza jamás realmente («Es la historia de un tipo. Sí, es la historia de un tipo...»). Pero Coluche es aquí revisitado por los raperos, ha destruido por completo los recursos de la lengua en detrimento de su personaje fetiche que ya no hace reír con nada, por falta de adherencia, de consistencia sociológica, por ausencia de identidad. Una de las secuencias más bellas del filme es aquella en el curso de la cual Sam, un joven árabe –son los árabes los que mejor hablan y en cambio no se muestra jamás su entorno familiar–, encanta a los otros tres (Vinz, Hubert, pero también Saïd, el charlatán del trío) contándoles «hasta el final» una historia interminable y difícilmente comprensible de una cámara oculta y de «un tipo conocido» que los deja atónitos y boquiabiertos (pero ¿cómo se las arregla para hablar así? ¿Cómo hace para ir hasta el final de lo que cuenta?). Se responderá más tarde en París, con otra historia. La que cuenta al trío, que la comprende mal, un viejo en el lavabo de un bar: la historia de alguien llamado Grunwalski con el cual el hombre había sido deportado a Dachau y luego a Siberia. Estas dos historias, las dos únicas que tienen un principio y un final, interfieren: la pesadez de los crímenes del siglo y la de una ciudad donde no hay que dejarse atrapar son la única memoria, una «fosa común».

Ya no se consigue hablar; se intenta, sin embargo, intercambiar palabras, remedos de historias, lo mismo ocurre, además, con los policías («No podemos comprendernos», exclama el policía con aspecto de trabajador social que los reconduce a la ciudad después de la desdichada vuelta por el hospital). Más que de un «lenguaje-suburbio» –ilusión mantenida por el texto, demasiado elocuente, demasiado escrito, demasiado fuerte, de las canciones de *rap* que acompañan el filme–, sería mejor comprender el rol de los ruidos discontinuos que constituyen uno de los afueras posibles de este mundo sin adentro.

Este afuera da la impresión de que se está atado a algo, que es tan ruidoso y variado que no se lo puede reducir a una «lengua-suburbio», que sería una invención del lenguaje. En medio de sonidos que despiertan y «atan», haciendo creer que uno no está condenado a hundirse, a caer, el lenguaje brilla por su casi ausencia. Se escuchan montones de palabras, pero siempre pronunciadas para tratar de enderezar una historia imposible. Una historia de la que no se consigue salir. No se consigue salir a través del sonido, por más violento que sea. La violencia y la potencia de los cuerpos aparece tanto más intensa cuanto que el lenguaje es un elemento débil y frágil entre los otros múltiples sonidos que materializan «el trasfondo sonoro de la ciudad». Y no se ve nunca mejor a los cuerpos que cuando se ponen a bailar gracias a una música que los impulsa y los anima. No se los ve nunca tan claros como cuando danzan sobre sus cabezas, agitándose, enroscándose como trompos o derviches giratorios. Los cuerpos no se encuentran mejor, más felices, que cuando deciden bailar, aceptando callarse y sacar provecho de una música que sale de sus altavoces para dar vueltas sobre sí mismos. Ya sea que se baile de manera violenta sobre el *ring*, o solitariamente sobre el suelo de la ciudad, el cuerpo manifiesta que no tiene nada que decir, sino enmudecer, aunque se mueva «elegantemente». Sin embargo, en total soledad (Vinz frente a la cámara con el gorro de rapero puesto al revés...): el ballet compuesto por Bernstein para expresar el combate entre los *jets* y los *sharks* en *West Side Story* (West Side Story, 1961) es completamente ajeno a este mundo desprovisto de espacio, en el que el sonido devora las energías sin conseguir liberarlas. Pues el cuerpo emite por sí mismo bastantes pocas palabras, no está nunca tan a sus anchas como cuando los ruidos exteriores lo remiten a su propio silencio.

Del barrio a la ciudad

El barrio es un mundo que hay que abandonar. Lo mejor es partir de allí, de ese lugar de ruidos y sonidos que no favorecen en nada la invención de una historia, la creación de historias paralelas. *El odio* no se encierra en el barrio de Chanteloup-les-Vignes, cerca de la mitad de las secuencias ocurren fuera. Pero ¿dónde se va? Ciertamente no «al campo», para retomar el título de un filme reciente de Manuel Poirier en el que los ciudadanos desdichados y melancólicos deciden vivir en pequeños asentamientos rurales. Se parte hacia la ciudad: cuando el suburbio es parisino se va a la capital. Y apenas salido del RER, se penetra en ese agujero de Les Halles que resulta ser el vientre de París. Las secuencias

del RER y el descenso al agujero de Les Halles remiten a la realidad de un suburbio que se inclina hacia París, hacia esa ciudad que tiene la ridícula pretensión de encarnar la «buena» ciudad ante las ciudades malvadas de su suburbio. En realidad, se sale del barrio, pero para encontrar algo todavía peor, el mundo que está en el origen de las desventuras de la ciudad de suburbio. París, transformada en «dominio reservado» por sus concejales, precipita la caída de quienes vienen a golpear a sus puertas mucho más cuando no se presenta como un espacio destinado a acoger a quienes «salen» físicamente de su malvado suburbio para «salirse» mentalmente de allí. Paradójicamente, Kassovitz busca mancillar París y mostrar bello, demasiado bello, el barrio.

Dos planos funcionan como la metáfora de esta dialéctica imposible entre los dos lugares: un primer plano aéreo sobrevuela rápidamente el suburbio antes de lanzarse hacia el infinito simbolizado por la abertura del cielo, «arriba», mostrando así que no hay discontinuidad, no hay arcén en la ciudad, que hay que partir hacia adelante, lanzarse, dejarse atrapar por el infinito de los deseos y las pasiones de otro lugar, aun a riesgo de lastimarse, de romperse la crisma. El segundo plano –un *travelling* compensado–, que se filma esta vez desde la explanada de la torre de Montparnasse, permite entrar en la ciudad, que se contempla en profundidad (y no ya según una perspectiva ilimitada), con la mirada dirigida hacia el campanario de la iglesia de Saint-Germain-des-Prés. A la mirada que no se detiene en ningún lugar, a la ausencia de referencias y de línea del horizonte, se corresponde, en el caso de París, una visión que se hunde en un espacio circunscrito. «Lo que deseaba es que en el barrio las distancias focales fueran cortas, para integrar bien a las personas en su decorado, y en París, largas, para poder destacarlas del fondo y captarlas realmente» *(Pos)*. A esta primera diferencia, que reside en la visión, responde otra en la percepción de los sonidos: a una percepción discontinua en el barrio se corresponde, en el caso de París, un flujo continuo de ruidos donde todo está embrollado, mezclado, sin que aparezcan los diferentes climas sonoros: «Se ha trabajado también la ruptura en el sonido: el suburbio está en estéreo, muy amplificado, y París es completamente mono» *(Pos)*. De ahí la sensación de sumergirse con los planos sonoros y visuales de la ciudad de París, pero al mismo tiempo uno se deja apresar por su flujo, la ciudad aspira en lugar de proyectar hacia arriba o de hundir; uno se encuentra al nivel, a la altura del hombre, en un frente a frente que generalmente acaba mal (pero que ya no es el de los jóvenes y los policías en el suburbio). Esta «nivelación» no es el presagio de una vida en común más feliz, de una urbanidad lograda. Voluntariamente o no, uno de los argumentos del filme es mostrar que la dia-

léctica de la ciudad y el suburbio no tiene ningún sentido, que ya está todo sentenciado en el seno de una ciudad de la que el suburbio no es más que una periferia, una relegación espacial. En esas condiciones, «subir a la ciudad», «ir a la ciudad» se convierte inevitablemente en recibir golpes suplementarios, en multiplicar las desilusiones y en exacerbar una situación de la cual el individuo se halla ya profundamente prisionero, tanto mental como físicamente. En *En la boca no* (J'embrasse pas, 1991), André Techiné mostró cómo la experiencia tradicional de la llegada del joven provinciano a la capital –se trata de una figura distinta a la del suburbio– puede terminar en fracaso. En *El odio*, el trío sale del barrio y sube a París, pero es en esta ciudad, la Ciudad por excelencia, donde experimentan más que en ningún otro lugar la imposibilidad de salir adelante. No están por un lado la ciudad y por el otro el malvado suburbio: lo que hay es un régimen desfalleciente de urbanidad, paradójicamente más fuerte allí donde se cree que la Ciudad tiene sentido. Esto justifica las secuencias, no siempre las mejores porque son las más maniqueas (el burgués es un enemigo más fácil de demonizar que el policía), donde el trío se enfrenta a una sucesión de fracasos. Tantos como imágenes posibles de su futuro: la mendiga del metro de la que se burlan por temor a parecérsele, el chapero con el que el juego termina mal, el burgués artista, el joven policía asqueado de los actos y opiniones de sus colegas que sin embargo no tardará en copiar. Y los episodios no pararán de acumularse: Saïd insulta a una vagabunda que pide limosna en el metro; la visita al prostituto, extrañamente llamado Astérix, da lugar a una riña a propósito del uso de una pistola; el rechazo a ser admitido en una *boîte* es el origen de un arreglo de cuentas mortal;[28] la fauna de la galería de arte de vanguardia es atacada, y en la escena de la comisaría el trío padece violencias inadmisibles...

París muestra entonces que el afuera del suburbio (ese mundo sin interior ni exterior que condena a partir a las alturas o a hundirse en las cuevas) no es la ciudad; el suburbio sería «su parte trasera». París aparece como un vertedero de pasiones y violencias del que es expulsado inmediatamente quien desee ir hasta allí «para salir adelante» porque la violencia es allí más fuerte. No se consigue siquiera distinguir entre los ruidos, y los cuerpos ni existen. Las secuencias de violencia son allí peores que con los policías: en París, el trío, uniendo las energías de cada uno, se transforma, frente a la adversidad, en una jauría implacable. Y acaba pareciendo que todo el mundo es un lepenista en potencia (véase el valiente obrero abucheado en las escaleras de Les Halles, mientras

28. Se ha señalado, y con razón, que esta escena se ha presentado en muchos filmes recientes considerados de suburbio.

que en los suburbios no se ve más que a los policías)... Si el ruido obsesivo del barrio es un afuera hostil, una muralla que remite al cuerpo a su silencio, la ciudad ya no resulta un afuera utópico que permita salir adelante. Retorno al punto de partida: el trío toma el primer tren de la madrugada.

Mira a los hombres caer

El odio no es un documental sino un filme de ficción. Todos los intentos periodísticos de hacer decir a los jóvenes de los suburbios si este filme es o no auténtico son un poco ridículos, pues rechazan rendirse a la evidencia y admitir una ficción que pretende justamente distinguirse de las cámaras de televisión que el trío manda a paseo durante el filme. Una vez más, se quiere hacer decir a los malvados suburbios lo que son, estigmatizarlos, encerrarlos en bellas categorías, mientras que Kassovitz tiene la inteligencia de decir que no se vive en los suburbios simplemente porque es imposible vivir allí. Más aún, muestra, pero con menos fuerza –es la paradoja para alguien que vive fuera del suburbio–, que las preguntas del suburbio son las de la ciudad y que sin las derivas de la ciudad, la enfermedad de los suburbios desaparecería en el acto.

Kassovitz tiene el mérito de no estar fascinado por el suburbio, y aún menos por la ciudad, y de mostrar que se vive mal en cualquiera de esos lugares. Se vive mal allí, y sin embargo no se vive al ritmo de la guerra de tribus, de los conflictos étnicos o de culturas. El filme de Kassovitz, tan violento, tan poco condescendiente con las fuerzas del orden y todos los Pasqua del mundo, cuenta al mismo tiempo la historia de un lugar donde a los individuos les va mal individualmente, tanto en los suburbios como en otras partes.

Narra también la historia, difícil, de un mundo en que se vive de manera «mestiza». Ése fue el título de su primer filme –*Métisse*–[29] que contaba una historia, muy bien armada, que empieza mal y termina bien, sobre un nacimiento y no sobre un asesinato. Es la historia de un judío y un africano que comparten una misma amante martinica, una magnífica mestiza que espera un niño del que no conoce al padre. ¿Quién es el padre? ¿Quién será el padre? Ella rechaza elegir entre estos dos aman-

29. ¿Simple casualidad o inspiración manifiesta? Los filmes de Kassovitz se acercan a los argumentos de Spike Lee. *Nola Darling* (She's gotta have it, 1986), el primer filme del realizador norteamericano, cuenta una historia análoga a la de *Métisse*. En *Haz lo que debas*, muestra cómo «arde» un barrio (en los Estados Unidos no existe una lógica de los suburbios).

tes, y cada uno cumplirá con el rol de padre a su manera. ¿Hay que sorprenderse? Lola (alusión a *Lola* [Lola, 1960], de Jacques Demy) es la mediadora entre el judío y el africano que tienen, en este primer filme, más raíces familiares comprobadas que en *El odio*: precede al joven árabe Saïd, el hacedor de historias, el payaso, el charlatán glotón de palabras del que no se conoce la historia familiar. En *El odio*, el que habla más es un mediador reservado respecto de sus raíces, y no una mujer como Lola, una procreadora para quien la historia reserva un porvenir, el del niño.

El odio es un filme sin mujeres, sin muchachas, sin novias ni amantes, un filme en el que la seducción no necesita ejercerse (después de haber iniciado un ligue en la secuencia de la galería de arte moderno, los miembros del trío no tienen nada más que decir a las mujeres a las que habían perseguido fingiendo querer conversar con ellas y demuestran entonces que lo único que les interesa es el sexo). Pero es también un filme en el que la desaparición de los padres deja lugar a madres intocables.

> Si nuestros padres ya no comprenden lo que somos
> Lo que nos den no hará jamás de nosotros hombres
> Nuestras pobres madres que nos perdonan a pesar de todo lo que saben
> Error, Madonas, son vuestras entrañas las que reciben
> Así es la nostalgia del arma
> Así van los hombres que se van
> Y nos dejan la elección de las lágrimas
>
> FFF, *Le vague à l'arme*

¿Cómo mirar?

En *El odio,* el vínculo entre los sexos es tan tenue como el que anuda las generaciones, es un filme de cuerpos sin historia, sin genealogía: «Para unos y otros, ya invoquen a su jefe o griten sin cesar "¡Tu madre!" (padres invisibles) [...], es el lugar del tener y del tener lugar lo que crea problemas: el lugar, como acontecimiento de la presencia, ha desaparecido o estallado, tal vez jamás haya tenido lugar y ya nada localiza la presencia. Es lo que produce cuerpos ausentes, sin retorno sobre sí mismos...».[30]

He aquí lo más extraño en este cine, muy representativo de la producción contemporánea: no muestra ninguna relación afectiva entre los sexos, ninguna relación entre los mundos femenino y masculino, nada de aquello que permanece como la última marca de la alteridad. Después

30. Daniel Sibony, artículo citado.

de *Métisse*, donde Lola se presentaba regia, magnífica, soberbia, *El odio* muestra un mundo sin mujeres, sin «pequeñas amantes» (Jean Eustache), sin «flirteos» (*Les Coeurs verts* [1966], de Édouard Luntz, uno de los filmes de suburbios de comienzos de la década de los sesenta). De la misma manera que nada añade sobre la guerra étnica, sobre las bandas, sobre las comunidades de pertenencia, el filme deja entender, quizá para defender su propio cuerpo, que el reagrupamiento «comunitario» no es a menudo más que un refugio destinado a disimular la fragilidad de las existencias y la vacuidad última, tal vez, de nuestros debates sobre la república y el multiculturalismo. Para él, la crisis del vínculo intergeneracional y la de la diferencia sexual son concomitantes.

Pequeña casualidad: Mathieu Kassovitz actuó en 1994 en un filme de Jacques Audiard, *Regarde les hommes tomber*. Allí se expone la historia paralela de dos hombres de unos cincuenta años (Jean-Louis Trintignant y Jean Yanne, quien hizo un papel inolvidable en un terrible filme sobre la pareja, *Nous ne viellerons pas ensemble* [1972], de Maurice Pialat) que se dejan caer y se marginalizan. No hay mujeres en esta película, salvo una prostituta de paso, sino un mundo en el que los hombres que envejecen toman afecto por un joven muchacho que uno de los dos va a transformar en una bestia que mata para sobrevivir. El argumento de *Max et Jéremie* (1992), de Claire Devers, muestra cierta analogía, pues cuenta la historia de dos asesinos, uno joven y otro retirado, que mezclan sentimientos y armas de fuego en un mundo en el que la mujer ya no provoca el menor deseo.

Los hombres que conquistaron la vida pública se dejan llevar, caen, se quiebran, se fragilizan... Aunque *El odio* retoma esta temática en otro escenario, el filme plantea la misma pregunta (¿cuándo comienza el cuerpo a doblegarse, a quebrarse?). En ese sentido, se trata de filmes muy contemporáneos que remiten a ciertos recorridos biográficos que nos revela la sociología del desempleo de larga duración. Un buen día algo comienza a quebrarse y no se dispone de ningún amarre, de capacidad para aferrarse a la pared y la caída resulta vertiginosa. Pero la ficción muestra mejor que la realidad que no se puede comprender el comienzo de la caída más que al final del recorrido, en el momento fatídico del aterrizaje. Después de años durante los cuales las películas mostraron la experiencia de la droga como la de un espectro en los umbrales (¿cuál es el momento en que se deviene alienado, dependiente?), he aquí un cine que trata menos del viaje alucinado que del gran descenso, del deslizamiento mental. Un descenso que no cesa y que da lugar a conclusiones mortales, a violencias policiales incalificables. No puede sino terminar mal, pero no se sabe cuándo y cómo ha comenzado,

no se siente siquiera que se resbala. Se quisiera creer que es posible salir adelante, contar historias, pero se cuentan historias que tan sólo empiezan. Este cine masculino tiene una contrapartida original en Francia en el cine femenino que florece desde hace algunos años. Un cine cuya preocupación principal es preguntarse sobre la posibilidad de recomponer los vínculos, de crear vínculos, de mantener relaciones a pesar de las rupturas (Claire Denis, Claire Devers, Brigitte Rouan, Patricia Mazuy, Tony Marshall, Laurence Ferreira Barbosa, Noémie Lvovsky, Nicole García, la malograda Christine Pascal, Pascale Ferran, Laetitia Masson...).

Esta evolución de la relación entre los mundos masculino y femenino está paralelamente en el origen de una indagación sobre la capacidad de ejercer nuestra mirada «alrededor nuestro» y, sobre todo, la capacidad de mirar a aquellos que están cayendo sin darse cuenta (pero, ¿será cierto? Vinz es mucho más violento, provocador y furioso cuando está herido de muerte; Hubert sabe muy bien que está resbalando y que no podrá restablecerse...). ¿Quién ejerce su mirada en el filme? ¿Y cómo? ¿Los jóvenes de los suburbios que no ven «nada de lo que pasa» en el barrio, excepto los policías y las líneas de fuga que los proyectarán muy lejos de sí mismos, demasiado lejos? ¿Las mujeres y las hermanas que miran discretamente, sin el menor odio, los niños y hermanos abandonados? ¿Los cámaras de televisión que «montan» imágenes que «harán pasar» por realidades de los suburbios, haciendo creer a los jóvenes que son como su imagen salvajemente presentada en la pequeña pantalla? Todo el interés del filme de Kassovitz –y en esto se ha basado su éxito– reside en esta invitación a mirar: utiliza el instrumento de la cámara para tomar un poco de distancia, separarse de un mundo sólo conocido a través de la televisión, para ofrecer imágenes de una zona prohibida asimilada a una jungla. La cámara de Kassovitz ejerce una mirada siempre desplazada cuando está en el suburbio: mira a los hombres caer, pero con la mirada de Lola o de la madre de Hubert. Esta ficción se preocupa esencialmente por crear distancia, por no devorar los cuerpos que pasan ante nosotros. «No es interesante decirle al espectador "Mire lo que pasa" y mostrarle algo de violencia. Lo interesante es ver lo que alguien mira y, a través de ese punto de vista, comprender lo que piensa. Ese policía, que observa cómo sus colegas torturan a Hubert y Saïd y que está un poco avergonzado de ser policía, sirve de contrapunto» (*Pos*). En la mayoría de las escenas, interviene un deslizamiento entre el que es visto y los que lo miran, un personaje intermedio (frecuentemente mostrado de espaldas, lo que obliga a mirar de lado) impide que se mire demasiado «directamente», demasiado rápido, sin perder tiempo, sin atravesar un espacio. «Desearía que el filme fuera visto por la persona más alejada, que observa lo que

pasa, pero sin juzgarlo. Hay muchos momentos en los que se observan las cosas a través del punto de vista de Hubert, a través de la manera en que las mira» (*Pos*).

A la vez que lanzan un mensaje antipolicial, los textos de las canciones de *rap* tratan de la televisión: ¿cómo no mirar como el cámara de televisión que excita a los jóvenes para filmarlos por defecto, cometiendo la falta, y exhibir malas imágenes de ellos? Con *El odio,* se pone a la orden del día la buena y antigua lección del cine: no dar sólo una ojeada al cuerpo de los demás, sino darlo a conocer en todas sus dimensiones.

El odio en una casa de campo (*La ceremonia*)

No quiero referirme aquí al filme de Chabrol. Sin perder de vista las cuestiones formuladas por *El odio*, sólo quisiera preguntarme sobre los propósitos contradictorios que planteó el director a propósito de *La ceremonia* (La cérémonie, 1995). En efecto, ha hablado de «lucha de clases» para traducir el conflicto entre Sophie (la sirvienta) y Jeanne (la cartera), por una parte, y la familia provinciana (los Lelièvre) que habita la casa bretona donde se desarrolla la mayor parte del filme, por otra. ¿Por qué hablar de lucha de clases mientras que todo el filme muestra que «normalmente» no puede pasar nada, pues los conflictos y diferencias no consiguen expresarse de una parte y de otra? Como si cada protagonista tuviera una culpa (¡un crimen en la conciencia!) y también un poco de temor de lo que los otros pudieran decir y divulgar sobre ellos. Se explica poco durante esta película, se habla poco, se sospecha, se deja entender y abundan los sobrentendidos. Nadie está a sus anchas, nadie se siente bien bajo su piel, mientras todo el mundo se «contiene»: las dos jóvenes (Nagui, Pascal Sevran...) postradas ante el televisor que provocarán la masacre final (¿pero son verdaderamente criminales?, ¿ha matado una a su hijo y la otra ha acabado con su padre?), y los cuatro burgueses (los Lelièvre y sus dos hijos) muy a menudo reunidos alrededor de un televisor de lujo (¿pero están realmente unidos? ¿Qué esconde la galería de arte de la mujer?) que alcanza la dimensión de una pantalla de cine (la masacre final y fatal se desarrolla mientras la familia escucha religiosamente el *Don Juan* de Mozart dirigido por Karajan). Del lado de la sirvienta y de la cartera, como del de los burgueses, reina un clima de incomodidad, incluso de vergüenza, que se traduce en la dificultad para hablar, para comunicarse. Se ha insistido mucho en el analfabetismo del personaje interpretado por Sandrine Bonnaire olvidando decir que sufre tanto más por no saber leer ni escribir (por estar conde-

nada a mirar la televisión) porque no hay otra forma de comunicarse. Nada pasa entre unos y otros, y la hija mayor (Melinda), que trata de poner a Jeanne contra sus padres, será el detonante de la masacre (Melinda ha comprendido que Jeanne es analfabeta, ésta se asusta, se enfrenta a ella y la amenaza con decir a sus padres que está embarazada). Nada pasa, no reina más que una sensación de incomodidad y de vergüenza, más débil en el caso de los burgueses que están dispuestos a todo por tener una sirvienta perfecta, que no de la impresión de estarlos sirviendo (una sirvienta que pase inadvertida), y más intensa en el caso de Jeanne, que no puede leer lo que está escrito en la lista de la compra. Si la hija mayor experimenta un poco de vergüenza de ser servida, sus padres parecen sobre todo avergonzarse de serlo por una muchacha de otra época que parece realmente una sirvienta. Pues una sirvienta no se debe ver, no se tiene que notar, debe ser discreta. Pero Jeanne se hace notar doblemente por sus carencias: por su aspecto de sirvienta desgraciada y por convertirse en amiga de la cartera, cuyo mayor defecto es la indiscreción.

Por un lado, una familia de burgueses remendada al filo de suicidios y de nuevos casamientos y, del otro, dos personajes muy diferentes (la sirvienta discreta y pasiva, la cartera agresiva e indiscreta). Todos estos personajes tienen algo en común: están incómodos y no tienen la conciencia tranquila. ¿Qué va a pasar entonces? ¿Este microcosmos, como proclama Chabrol, escribirá un nuevo acto de la lucha de clases? Aquí el director se equivoca de ambiente, pues pone más bien en escena a individuos que se buscan sin lograr encontrar la ocasión de entrar en conflicto. Lo testimonian las secuencias que oponen la calidad de las emisiones que contempla la familia Lelièvre y la televisión defectuosa que poseen las dos muchachas: la lucha de clases no tiene visos de realidad, pasa por los simulacros de las imágenes televisadas.

La lucha de clases es ficticia, está condenada a pasar por la televisión, y es su imposibilidad la que precipita la violencia contenida y desencadena la masacre final. Se observa en esto una oscilación muy contemporánea: la violencia vacila entre una interiorización que la encierra en el cuerpo y una explosiva entrada en acción. Aun cuando Jeanne hace subir el tono y prepara la matanza final, el conflicto sólo puede expresarse bajo la forma de una explosión de tremenda violencia. Se está lejos de Marivaux o de Marx, el conflicto no da lugar a ninguna negociación o lucha de clases, La ceremonia desemboca en una explosión final que es el resultado de la implosión corporal y psíquica de las dos jóvenes. De hecho Chabrol ha hablado de implosión, indicando claramente que la lucha de clases ya no es manifiesta, que los burgueses y los sirvientes no

son siquiera capaces de entrar en conflicto. ¡Bendito Chabrol! Nos habla de lucha de clases para subrayar mejor que ahora consiste en una implosión y que jamás habrá explosión social: «La gente piensa que va a haber una explosión –afirma en la larga entrevista concedida a *Cahiers du cinéma* (septiembre de 1995)–. Pero yo no lo creo, pues pienso que va a haber una implosión y ésa es la razón por la cual la televisión está tan presente en mi filme. No va a pasar en el interior. Vendrá del exterior hacia el interior, una verdadera implosión, es evidente». ¿De qué habla entonces este filme? De una sensación de vergüenza generalizada, más o menos compartida, y que sólo puede dar lugar a ataques de odio. El odio y la vergüenza son los dos sentimientos que bullen dentro de estos seres de ficción que se mueven en la pantalla. En esta perspectiva, Chabrol cuenta una historia cercana a la de Mathieu Kassovitz, una historia cuyos motores son el odio y la vergüenza, una historia en la que se ve a las personas detestarse hasta el punto de sembrar el terror. Cuando la violencia ya no se puede traducir ni simbolizar, pasar a la acción resulta de una violencia extrema y temible.

Aunque apreciemos este filme, que no se entretiene en exacerbar la violencia y que muestra el miedo y el terror mejor que todos los Quentin Tarantino del mundo (a Chabrol, al igual que a su productor Martin Karmitz, no le gusta ese cine en que la violencia se muestra en estado puro), uno se pregunta si este retrato de la vida burguesa no cede ante lo fácil. En sus viejos filmes antiburgueses Chabrol mostraba, por ejemplo, cómo el marido de *La mujer infiel* (La Femme infidèle, 1968), el notable Michel Bouquet, se convertía en criminal; aquí se pone del lado de «sus» dos víctimas, de esas dos marginales, que no son ningunas santas, para acompañar mejor su paso a la acción. Y se complace además en esbozar burgueses menos caricaturescos que inexistentes (en las secuencias de los Lelièvre, es como pasar las páginas de un ejemplar de *Maisons et jardins*). Estos burgueses no interesan porque están casi ausentes, y así se comprende mejor por qué no puede haber lucha de clases. Es el signo de los tiempos: no hay más que víctimas, buenas víctimas que van a llevar a la muerte a individuos que no existen (pero que no aparecen como víctimas malas). Cuando Chabrol se aventuraba en los meandros de la burguesía, uno se resistía a sus filmes, y la prensa se enfurecía contra él; hoy la lucha de clases está bien muerta y se aplaude a esos burgueses que no son más que muñecos de goma. Su película no es un filme antiburgués, ya que aquí los burgueses están bien muertos. No queda más que asistir a la ceremonia organizada por dos víctimas a las que Chabrol da, de entrada, la razón. Este filme sobre la implosión de la lucha de clases es un poco perezoso: observa que la lucha de clases ha desaparecido

pero no se toma la molestia de mirar qué pasa con los burgueses como lo hace con las dos muchachas («Me costó no hacer la apología total de las muchachas. Pero, al mismo tiempo, no tenía sentido, son un par de zorras»). En suma, no se pregunta por qué hay una implosión en esa casa que ha tomado el aspecto de un suburbio. Ya no hay más que víctimas, buenas o malas...

2. Argumentos para una liberación: la familia, los guerreros y los ancestros (*Guerreros de antaño*)

En *A quemarropa* (Point Blank, 1968), John Boorman se preguntaba cómo poner término a una escalada de crímenes y de matanzas horribles. El personaje de Walker, interpretado por Lee Marvin, mata a un número impresionante de miembros de la mafia para vengar a su mujer. Y no consigue detenerse más que en el momento en que comprende que su informante es un mafioso que se ha servido de él para desembarazarse de sus competidores. ¿Cómo desembarazarse de la violencia? La cuestión no es entonces sólo la de la violencia que contienen las imágenes. En muchos guiones, no hay otra obsesión que la de calmar el curso de la violencia, sea la sufrida o la ejercida. ¿Cómo hacer menos daño, cómo hacer(se) el menor mal posible cuando se está infectado por el virus de la violencia? La cuestión de la violencia de las imágenes se confunde con el mal violento que afecta a las sociedades contemporáneas. Y con razón: la historia del siglo XX está vinculada con la historia del cine, con los filmes en los que se ha puesto en escena.

Para vencer la violencia, hay que batirse con ella, mostrarse el más fuerte. Cuanto más se quiere terminar con ella, más exacerbación hay, más precipitación, y no queda otra salida que disolverse para parar los

golpes y los ataques como el robot T1000 en *Terminator 2, el juicio final* (Terminator 2: The Judgement Day, 1991), de James Cameron. La caída libre en la violencia es el argumento más habitual, aquel del cual *El odio* es la más cruel expresión: no hay ninguna pared, ningún parapeto al cual aferrarse para protegerse, la caída en la violencia es vertiginosa. Una especie de avalancha que se lleva todo a su paso, que cuanto mayor es la voluntad de ponerle término más la reduplica y más obliga a batirse contra todo lo que pasa. Cuando la venganza ya no sabe contra qué se dirige, no hay nada que se le oponga, se vuelve entonces infinita, se despliega, lo impregna todo y finalmente aplasta a quien creía desembarazarse de ella.

Cuando uno se hunde, se siente caer y se deja atrapar por la violencia, uno se pregunta entonces cómo desembarazarse de ella. Junto a los argumentos de la «caída libre», se observan guiones «utópicos» que buscan soluciones cuyo carácter ilusorio corre el riesgo de agravar el mal. Aunque se está lejos de ciertas versiones infantiles del mismo tema, aparece la hipótesis de un retorno «utópico» a los orígenes para poner un dique al movimiento ascendente de la agresividad: la de la tribu maorí en *Guerreros de antaño*, donde el ritmo de la vida se opone al de la modernidad urbana, o la de la ciudad macedonia donde el fotógrafo de *Before the Rain* (Before the Rain, 1994) cree poder olvidar el horror de los crímenes y recuperarse. Estos dos filmes, que ponen en relación la salida de la violencia con el retorno a los orígenes, muestran también los límites de un argumento utópico en el que se retorna inevitablemente al punto de partida: se regresa al pueblo (origen) que, desdichadamente, se encuentra en el origen de las descargas de la violencia. El retorno a la aldea, a la etnia o a la tribu sustituye a la historia desfalleciente, a la crisis de la genealogía, a la ley de la sangre, la que da lugar a la violencia desatada. El periodista de *Before the Rain* vuelve a su pueblo para olvidar los crímenes bosnios, pero se da cuenta rápidamente de que los mismos crímenes sangrientos son perpetrados por los suyos ante sus ojos. Ciertamente, estos dos filmes son más sutiles porque el cineasta macedonio imagina otra salida que la de la muerte de Aleksander, el periodista, y el cineasta neozelandés no considera el retorno a la tierra de los maoríes en términos estrictamente genealógicos (la madre propone al amigo de su hija, que se ha suicidado, que los acompañe porque ve en el poblado de los ancestros una tierra en la que los muertos son respetados y donde jamás se los olvida).

Aunque el filme neozelandés, *Guerreros de antaño* –realizado por Lee Tamahori y estrenado al mismo tiempo que *El odio* sin la menor promoción comercial– no tiene, en primera instancia, ninguna relación

con el filme de Kassovitz, sin embargo arroja una luz original a algunas de las preguntas que éste dejó en suspenso. Mientras que en el «filme-suburbio» a la francesa el personaje del padre es inexistente y la mujer está casi ausente –la madre subsiste «por defecto» en algunas familias–, los dos personajes principales de *Guerreros de antaño* son un hombre y una mujer. Jake y Beth Keke forman una pareja a cuya degradación se asiste con el correr de las secuencias. Mientras que Kassovitz olvida el personaje del padre y evoca a una madre abandonada al borde del hundimiento y que trata de asegurar la supervivencia de los que quedan, *Guerreros de antaño* ausculta la descomposición de una pareja en la cual hubo una fuerte complicidad durante largo tiempo.

Los círculos de la alienación y el reino de la fuerza masculina

Guerreros de antaño no habla entonces de la ausencia del padre –de un padre atrapado en las redes del alcohol y la violencia–, cuenta la historia de una esposa alienada por el cuerpo de su marido. Deslumbrada, fascinada por él, no deja de darle una oportunidad tras otra: incapaz de resistirse a él, se vuelve a encontrar en sus brazos, dispuesta y lista para perdonar los peores horrores al que le pega y no quiere oírla hablar, «contar historias».

Amor y odio

Durante la primera parte de la película, se la ve caer bajo los golpes de su marido, Jake, que acaba de abandonar el trabajo: se ha despedido voluntariamente, para poder divertirse más libremente y organizar juergas extemporáneas con sus amigos. Hay, por lo tanto, una lucha inicial, hecha de pasión, de amor y de odio, que se expresa en el seno de la pareja: esta tensión permanente entre el hombre y la mujer se traduce en un combate que termina inevitablemente en la victoria de la fuerza masculina y en la renovación femenina de los sentimientos. La debilidad de Beth, que se deja siempre engañar, atrapar y volver a agarrar por su «hombre», hace de la sexualidad y de los sentimientos el principal motor de los conflictos que asesinan lentamente a la pareja. Éste es el círculo en el que está prisionera la mujer: el que la condena a pasar del odio al amor, del resentimiento al consentimiento, de los golpes a las caricias. Cuando la pareja gira alrededor de sí misma y todo rebota del uno al otro, del uno contra el otro, cuando los cuerpos se hacen y se deshacen, se

destrozan o se abrazan, se rechazan con violencia o se penetran amorosamente, entonces la fuerza masculina está siempre segura de ganar. A juzgar por el ejemplo de esa pareja, no hay otra salida que el cuerpo a cuerpo sexual amoroso o la guerra.

Pero la sucesión de secuencias, durante las cuales los cuerpos se toman y se dejan, describe en realidad las etapas de una caída colectiva. Detrás de la cascada de golpes y de abrazos, se asiste a la caída de toda una familia y no sólo a la de una pareja. Todo el círculo familiar se da más o menos cuenta de esto, a excepción de los padres, que no consiguen sustraerse a los ciclos de odio y amor. Los cinco niños comprenden su situación, pero su lucidez se vuelve contra ellos: el mayor abandona la casa; el segundo participa en robos junto a una banda de jóvenes delincuentes; Gracie, a quien la edad sitúa entre los «grandes» y los «pequeños», sueña con otro mundo; y finalmente los dos pequeños se acurrucan, asustados, el uno contra el otro, cuando el padre muele a golpes a la madre. El filme nos proyecta en la intimidad de una familia donde la pareja es absolutamente ciega a lo que ocurre por su culpa: ciega respecto a sí misma, ciega ante los miedos de los niños, ante el daño que les infligen. Ya sea con la ceguera de los padres o con la lucidez de los hijos, la caída es colectiva: nadie puede escapar de ella, de una nueva alienación que reemplaza fatalmente a la anterior.

En ese contexto, donde la alienación de Beth es una forma de esclavitud, de sumisión al marido y a la casta masculina, arrastrando con ella a todos los otros miembros de la familia, ¿cómo lograr poner término a la caída colectiva y a los conatos de violencia? Será preciso que Beth comience a comprender los reproches que se esconden tras la mirada de sus hijos, sobre todo la de los tres mayores. Deberá tomar conciencia de que su amor por ellos no renace espontáneamente ni cura milagrosamente las heridas, que no es suficiente con amar para que desaparezcan las heridas del cuerpo y que los espíritus olviden los duros golpes de Jake. Pero aunque Beth es sensible a la inquietud o al temor larvado de sus niños, no detiene su caída, no se preocupa verdaderamente por ellos. Sólo el suicidio de su hija la decidirá a romper con Jake, a salir de la alienación de la pareja. Por otra parte los diferentes círculos de la alienación familiar no son equivalentes: el de la pareja es el más peligroso, pues genera aquel en el que caerán los niños para escapar al de sus padres, para liberarse de la violencia salvaje del padre. Por eso se dará un reparto de roles: tan sólo la madre puede renunciar a una violencia familiar que reside en la alienación de la pareja, en la sumisión de la mujer al hombre. Pero no puede lograrlo sin comprender que las principales víctimas de esa ceguera son sus niños.

La mujer esclava

Guerreros de antaño no pone en escena una familia en la que la mujer debe salir adelante sola, dada la ausencia del hombre, de un hombre. El filme aporta algo parecido a una respuesta a dos interrogantes: ¿por qué está condenada la mujer a estar sola? ¿Por qué están las mujeres «solas», sin hombre, como en *El odio*? Pero también: ¿por qué es la única capaz de salir adelante, de evitar la caída libre, la suya pero también la de los demás? La historia, la biografía personal de Beth no se conocerá hasta el final. Como si durante su vida en pareja con Jake sólo hubiera habido intercambio de golpes y de caricias. Y sin embargo Beth amó a un hombre gracias al cual creyó poder escapar al peso de la tribu a la que pertenecía; ha amado a ese hombre, su fuerza, su cuerpo, sus músculos, su sexualidad; amó a los cinco niños que trajo al mundo. Pero amaba demasiado a aquel que le había permitido salir del círculo de sus orígenes, de la alienación de la tribu, del peso de la memoria de los ancestros; lo amaba tanto que no se daba cuenta de que se convertía en la presa de una nueva alienación, que se hundía en una vida de pareja condenada a la violencia. Y siguió amándolo cuando él comenzó a adorar al dios del alcohol, cuando prefería su banda a su familia, y después cuando renunció a su trabajo. Amante y no resignada o pasiva, creía poder ayudarlo a salir adelante y que la familia podría más que su violencia. Alienada por aquel que la emancipó de su tribu, sigue creyendo que el amor posee una virtud casi curativa o mágica. Por nada del mundo volvería atrás: nunca jamás, lo ha decidido hace tiempo, no regresará a la tierra de los ancestros. ¡Por nada del mundo! Pero cuando el mal se vuelve insoportable, no hay otra salida sino reencontrar el alma de las ancestros y pisar de nuevo la tierra de la tribu. De aquí la pregunta final: el retorno a la tribu de los ancestros ¿permite romper con el círculo de las alienaciones? Paradójicamente, si se emancipó de la tribu gracias a Jake, todo fuerza y músculos, la ruptura con la violencia de este último la lleva a retomar el camino de la tribu. La aceptación final de volver a un mundo con el que había roto ¿es verdaderamente una manera de salir adelante y de salirse de la violencia? Había jurado no volver a poner los pies en la tierra de sus ancestros maoríes y es allí donde regresa...

Considerando los acontecimientos que marcan este filme, es demasiado simple quedarse con la lección del fracaso de una mujer que había creído poder acomodarse a la modernidad. El gran mérito del filme reside, en efecto, en los diversos escenarios para la «salida de la violencia» –el de Beth, pero también el de sus hijos–. Las primeras imágenes muestran un cartel publicitario que sugiere un paisaje de ensueño:

el cartel que exhibe bellas imágenes del desierto, de agua y sol, es una mentira que no afecta sólo a los turistas. Está allí para esconder lo que pasa justo detrás, para hacer olvidar el humo y la suciedad del barrio periférico de Auckland, cerca del cual se construyó la pequeña casa de madera de la familia Heke. Detrás de las imágenes de una naturaleza con pretensiones utópicas surge brutalmente el salvajismo de la ciudad con la que habrá finalmente que romper. Pero esta renuncia a la modernidad urbana no corresponde a un renacimiento paradisíaco, a un retorno a la utopía natural: la tribu de los ancestros es un mundo donde se intenta pactar con la violencia y la muerte, un mundo en el que no se finge ignorar la violencia y sus desvaríos.

Las salidas, lado masculino

¿Cómo salir de la violencia familiar? ¿Cómo salir adelante? Si bien los hombres de la familia, el padre y sus dos hijos mayores, eligen caminos muy diferentes, todos lo procuran «haciendo piña». Lo más sorprendente es que esta voluntad de «hacer piña» acerca a los dos niños a la organización tribal y a los rituales de los ancestros.

Jake y su banda

La violencia más perceptible, la que está en el origen de los golpes y los dramas en cascada, es la de Jake, el padre. Es una violencia de la que es esclavo, una esclavitud simétrica a la de Beth respecto a él. Pero Jake no vive encerrado en la casa, vive afuera, y mucho más desde que ha dejado su trabajo. Jake ejerce una doble violencia: en el seno del mundo privado, el de la familia, pero también en el recinto del Royal Bar, un espacio cerrado como una prisión, un lugar donde no se toleran las mujeres y que cumple para él el papel de mundo público. Violento en su propia casa, siempre se va o, si no, da tantas más pruebas de agresividad cuanto menos puede «aguantar» en su hogar: no regresa más que para hacer el amor con Beth o para prolongar una fiesta nocturna comenzada en otro lado con sus amigos. La casa privada es el basurero de una violencia cuyos resortes son exteriores. Todo pasa afuera, y la casa no es más que la oportunidad corporal de mostrar amor o odio, de acoplarse al cuerpo femenino o de matarlo a golpes, maltratarlo, desfigurarlo. Si la fuerza del padre, intolerable, se manifiesta en el seno de la familia, su violencia es en principio la de una persona que se muestra incapaz de vivir en un recinto privado.

Mientras Beth sigue sucumbiendo a sus empresas de seducción, él violenta a la familia con su banda e invade ritualmente la casa con sus amigos del Royal Bar. Para él, el hogar familiar no es más que un modelo reducido del bar colectivo. Se bebe, pero sobre todo se encuentra allí a las mujeres que no son aceptadas en el bar, salvo cuando cantan para excitar los apetitos de los hombres y acabar provocando riñas involuntarias. En suma, se viene a saciarse y a devorar lo que no se encuentra en el Royal Bar. No hay mundo privado, sino una violencia exterior que se desplaza al interior de la casa para tomar allí a las mujeres por asalto. Esta violencia depredadora, salvaje, invade y destruye la casa, saquea el espacio. Sin duda Beth no ve las cosas así: mientras que Jake sólo existe para su banda, ella finge creer que sus salidas fuera del espacio familiar están ligadas a sus dificultades personales, a la desocupación, a las malas influencias, y que la familia podrá salvarlo. Piensa que la familia es el mejor remedio contra la agresión permanente, sin darse cuenta de que la violencia de la banda la destruye progresivamente.

Pero Beth se equivoca al juzgar a la banda porque tiene cierto aire de familia: está compuesta por hombres que con frecuencia tienen vínculos de sangre entre ellos. Los compañeros son frecuentemente parientes, como el tío Bollie, que provocará el desmantelamiento de la banda cuando Jake se entere de que abusó de su hija. Como la banda descansa en parte sobre vínculos de sangre (los parentescos) que crean la ilusión de familia, Beth se deja engañar, pero a pesar de las apariencias se trata ante todo de un conglomerado físico de fuerzas. Su razón de ser descansa sólo en la fuerza, una fuerza en estado natural cuya mejor manifestación consiste en derribar al menos fuerte (la mujer), al que se cree más fuerte (el competidor, el rival) o al que traiciona la ley de la sangre (Jake se venga del tío Bollie cuando sabe que ha violado a su hija). La banda es, de entrada, un asunto de hombres, porque su energía reside en la capacidad de probar su diferencia física con los otros cuerpos masculinos: lo prueba la primera secuencia rodada en el Royal Bar, en el curso de la cual Jake le parte la cara a un hombre con físico de boxeador, un rival potencial que plantea dudas en lo que se refiere a quién es el más fuerte dentro de ese recinto. La fuerza es el único recurso de una banda que sólo sobrevive probando permanentemente que es la más fuerte: el encadenamiento de trifulcas, el desencadenamiento de la violencia es tan lógico como natural cuando la fuerza es la única razón de ser de la fuerza. El estado natural reina en el Royal Bar. Pero, como se ha sugerido, está prisionero en ese recinto del que las mujeres se hallan excluidas. Por eso se produce la búsqueda animal de la mujer en un espacio familiar que brinda la ocasión de convertir la violencia de los

UNIVERSITAT JAUME·I BIBLIOTECA

cuerpos en un acoplamiento. Pero Beth es la única en creer que el deseo sexual prueba todavía la existencia de una pasión amorosa.

El comportamiento privado de la banda no deja la menor duda: Jake y sus amigos no quieren oír nada, no hace falta contarles historias, no les gusta escuchar historias. Mientras que en *El odio* se intenta contar historias, aquí no se quieren oír (sobre todo, ¡nada de historias!). Si el hombre de la banda vuelve a su familia es porque considera confusamente que la familia y la banda están vinculadas, que pertenecen a una misma gran familia. Pero no soporta por mucho tiempo la atmósfera de la familia, sobre todo cuando la mujer se resiste a sus avances y le cuenta historias. Las mujeres se cuentan historias, tienen una imaginación fértil: contar historias es sinónimo de mentira. En casa, en contacto con la familia, Jake y su banda escuchan a personas que hablan –la mujer y los niños–, pero por su parte sólo intercambian golpes, eructos alrededor de una botella, o bien cuentan eternamente las mismas historias groseras y machistas que desembocan fatalmente en la violencia. A la banda natural, la que no conoce más que la fuerza y la depredación, no le gusta que se hable a su alrededor, no le gusta recurrir al lenguaje. Para los miembros de la banda, los que hablan son insolentes que no comprenden que todos forman «parte de la misma gran familia».

Los hombres reinan en el exterior, donde ejercen como guerreros una violencia natural, y dejan el mundo privado a la mujer, un retiro que contribuyen a saquear. Además, los protagonistas del filme se inscriben en la historia de Nueva Zelanda: mientras que Beth desciende de una tribu maorí, los ancestros de Jake eran esclavos. Y hoy, Jake y su banda siguen siendo esclavos: esclavos de sí mismos, del alcohol y de sus puños; esclavos que ven el mundo a través de sus ojos de esclavos. Ésta es la razón por la cual no pueden salir adelante y por la que consideran a las mujeres como esclavas al servicio de su propia esclavitud. Por eso Beth afirma de manera «insolente» ante Jake que el antiguo esclavo prefiere, como buen esclavo, la compañía de las mestizas.

¿Cómo hacer la guerra a la violencia? La respuesta de Jake y su banda es que la violencia reina naturalmente, originariamente, y que no es posible salir de ella. Y menos aún cuando se es una mujer, pues la fuerza es ante todo masculina.

Nig y Boog: ¿cómo tomarse por un guerrero?

Mientras que Jake y su banda hacen naturalmente la guerra, a sí mismos (guerra interior) y a los demás (guerra exterior), los dos hijos mayores de la familia Heke deciden, para salir adelante, vestir ropajes de guerreros. Ellos también quieren entrar en una banda, hacer piña. Pero se convierten en guerreros, aprenden a ser combatientes, respetan el arte de la guerra y no andan dando golpes contra todo lo que se les resiste, como hace el padre. Se convierten en guerreros para aprender a dominar la violencia y a resistir a la violencia natural, a la fuerza masculina, la de Jake. El aprendizaje del arte de la guerra es aquí indisociable de la voluntad de resistir a la violencia. Los guerreros son combatientes de la violencia: cada uno de los hermanos mayores lleva una máscara de guerrero, y de esa manera se acercan a los ritos de la tribu y los empiezan a imitar. Para distanciarse de la banda paterna, hay que empezar a vestirse como los ancestros. Pero mientras que el mayor entra en una banda en la que la violencia es exteriorizada, el segundo aprende a interiorizarla.

Nig, el mayor, ha dejado ya la casa familiar cuando empieza el filme, para entrar en una banda de «guerreros modernos» al estilo de «los cherokees», de los «indios», tal como se ven en las películas norteamericanas. El filme muestra una escena de gran violencia a través de la iniciación que condiciona la entrada en la banda: Nig debe soportar los golpes de los demás, debe mostrar su capacidad para resistir a los otros miembros de la tribu. Pero ¿quiénes son esos guerreros que crean una familia artificial, una tribu moderna? Por una parte, están motorizados, inmersos en el mundo de la técnica y, por otra, practican rituales iniciáticos y cubren su cuerpo de tatuajes. Estos «guerreros» modernos forman una tribu cuyas reglas son tan drásticas porque ya no se sabe si son debidas a los antiguos o a los modernos.

¿Cómo escapar de la violencia familiar? Para Nig no hay duda de que la entrada en la tribu de los guerreros motorizados es la ocasión; recurrir a una violencia que lo protege de la de los demás, hacer piña, de un modo distinto al de la banda paterna. Nig abandona la familia para convertirse en uno de los miembros de un cuerpo que mantiene a los individuos unidos por la violencia (violencia iniciática) y establece una frontera entre ellos y los otros. Es un mundo aparte que no corresponde a la familia, ni a la banda, ni a la tribu de los ancestros. Hay en esto la voluntad de dominar la violencia: la voluntad de reconstruir una tribu, una familia. En este caso la violencia está ritualizada, corresponde a una iniciación. La violencia de la banda está marcada sobre la piel como un estigma que da seguridad, como un signo de pertenencia que tranquiliza: es un modo de protegerse de la violencia externa, de contener la violencia de los otros.

Boog, más joven que Nig, es un adolescente que quiere escapar de su padre (de sus ausencias tanto como de sus golpes) moviéndose en el

seno de una banda de pequeños delincuentes. Arrestado por la policía, es juzgado –en ausencia de su madre, que no quiere presentarse ante el tribunal con el rostro tumefacto– y condenado a entrar en un correccional. Tras una escena de violencia donde se afana por romper todos los vidrios de la sala de gimnasia del instituto, acepta las lecciones de un educador que quiere iniciarlo, así como a sus camaradas, en un arte ritual destinado a contener la violencia gracias al dominio de un arma, la «tahia». Cuando los británicos se servían de la bayoneta para exterminar las poblaciones autóctonas, los maoríes recurrían a esta arma para resistir el ataque de los invasores.

Este arte de la guerra, que reposa sobre la voluntad de resistencia, permite entrar en conflicto con uno mismo y con los demás conteniendo la propia violencia, marcando las fronteras, evitando los choques frontales. A diferencia de Nig, para quien la banda exterioriza la violencia inventando toda una tribu autárquica de guerreros modernos (la violencia queda entonces circunscrita a un microcosmos), Boog practica un arte de la guerra destinado a interiorizar la violencia. Ésta es «contenida» y da lugar a expertas gesticulaciones físicas y a gritos rituales. Como Nig, Boog se acerca al espíritu de los ancestros, pero más que su hermano, que se conforma con imitar a los antiguos guerreros. Lo prueba la escena del funeral en la que los cantos de Boog se oponen a la voz de los miembros de la tribu maorí que, más que enterrarlo, acogen en su tierra el cuerpo de Gracie.

Reversiones femeninas de la violencia

Mientras que la banda de Jake considera a la mujer como una presa destinada a calmar los apetitos de la sexualidad, Nig y Boog viven en un mundo donde las mujeres no están presentes. Uno y otro demuestran su proximidad con Beth, pero las mujeres que siguen a Nig son guerreras como él, mujeres cuya femineidad desaparece tras la vestimenta de cuero. La violencia sigue siendo, entonces, masculina, y los niños encuentran soluciones propias de un mundo esencialmente masculino. Como la banda paterna, los nuevos guerreros, que tienen tendencia a la homosexualidad, vuelven a formar un grupo masculino. ¿Podemos sorprendernos entonces de que los personajes que favorecen el reflujo de la violencia sean dos mujeres, Gracie y Beth? Pero Gracie debe sacrificarse, víctima de la violencia familiar, hasta el punto de suicidarse para que Beth se libere finalmente de sus ilusiones y para que no siga imaginando que la familia unida es el mejor medio de luchar contra la violencia y de salvar a Jake. Contra el espíritu de la tribu, Beth creyó por

mucho tiempo en las virtudes de la pareja y de la familia, ha estado ciega a todo. Una joven, su hija, debe morir para que Beth se emancipe y se convierta en una mujer capaz de conquistar finalmente su autonomía. Pero la voluntad de autonomía y de ruptura se acompaña de un movimiento de retorno a la tribu de los ancestros: no le queda otra salida que volver a un mundo donde los muertos son acogidos y donde se respeta su dignidad y su memoria. Se ha querido ver en este filme la victoria de una mujer sobre la fuerza masculina. Sería más exacto señalar que la liberación de la violencia pasa por la toma de conciencia tardía de Beth, que la familia es la fuente de todas las cegueras y que hay un tiempo de las mujeres, una singularidad femenina que no se reduce a la oposición entre los géneros.[31] Antes de renunciar a los círculos masculinos de la violencia, Beth habrá soportado todos los golpes hasta que suceda la muerte de su hija. Para resistir a la violencia habrá que admitir que está vinculada en parte con la muerte. Resistir a la violencia alcanza su pleno sentido cuando uno se pregunta por los muertos y por el respeto que se les debe. Éste es el rol adjudicado a Gracie y Beth en este filme.

El sacrificio de Gracie

Gracie es la adolescente a través de la cual llega el escándalo: ella comprende que la violencia paterna no se detendrá jamás, que Jake se ha desinteresado de Nig y luego de Boog y que pasará lo mismo con los otros niños. Es la tercera de los hijos, está justo en el medio y debe establecer el vínculo entre unos y otros. Deseosa de ser el factor principal de unidad, presiente muy pronto su fracaso. Para ella, Jake es un

31. Analizando el libro de Mona Ozouf, *Les Mots des femmes. Une singularité française* (París, Fayard, 1995), el historiador Bronislaw Baczko habla de un «tiempo marcado por los acontecimientos que dan cadencia a la historia personal de las mujeres y las enlazan con la naturaleza: la pubertad, la menstruación, la maternidad, la menopausia. Tiempo existencial de la diferencia, pero también el de una experiencia compartida, la del propio cuerpo, de sus determinaciones y, a fin de cuentas, de nuestras limitaciones» (en *Le Débat*, noviembre-diciembre de 1995). El vínculo entre el tiempo de la mujer y el trabajo «histórico» de la generación aparece claramente. Frente a una violencia que degenera, la capacidad de regeneración de la mujer no interviene por casualidad en todos los filmes analizados...

Pero no hay que ceder a un angelismo sexista: en «Le cinéma de la poésie et la pensée du mal» (en *Les Violences du cinéma*, obra colectiva editada por ACOR, 1996), Bernard Sichère opone con razón un filme como *La vergüenza* (Vargtimmen, 1966), de Ingmar Bergman, donde el personaje femenino rehúsa ceder al mal, con los filmes «eastwoodianos» como *Escalofrío en la noche* (Play Misty for Me, 1971) o *Impacto súbito* (Sudden Impact, 1983), donde la maldad surge de las mujeres. Sobre Clint Eastwood, véase el capítulo siguiente consagrado a *Sin perdón*.

monstruo omnipresente, un montón de músculos cuya violencia es la contrapartida de su disolución personal. Con total lucidez respecto a la situación y sin esperar ninguna solución, se refugia en otro mundo: es una soñadora que se reúne regularmente con su amigo Hoog, quien se define a sí mismo como «un débil que vive en un montón de chatarra». Para ella, este lugar es un espacio de ternura opuesto al clima insoportable que reina en la casa: juntos, dentro de la carrocería de un coche, fuman, se drogan, sueñan, se cuentan historias. No hay lugar peor, es el infierno urbano –el montón de chatarra se halla bajo un puente de la autopista–, pero allí pueden permanecer «ajenos». Soñadora, deseosa de imaginar otra cosa, Gracie escribe historias en un cuaderno, historias que cuenta por la noche a los niños, o a Hoog en el coche. Contar historias no es dar prueba de insolencia o mentir: a ella le encanta contar la historia de Lee Reihi, una maorí que construyó un muro de jade para impedir que el agua inundara las poblaciones lacustres. Hay que contar historias para impedir que la fuerza telúrica del padre ponga en peligro el hábitat familiar: para salir de la violencia la mejor arma son las historias que justamente el padre no quiere escuchar, esas historias que evoca el título original del filme.

Lúcida sobre el carácter masculino de la violencia, Gracie no cesa de escrutar la mirada de su madre, esperando que despierte de su letargo y renuncie a la idea, tan absurda como pasional, de creer que Jake cambiará alguna vez. Se proyecta en su madre, a la que reprocha el caer una y otra vez, el dejarse engañar, el perdonar con demasiada frecuencia a Jake apenas él se lanza a sus brazos. Gracie ha comprendido que todo acabará mal si su madre no es capaz de resistir. Ha comprendido su ambivalencia, pero será necesario que se suicide para que Beth renuncie finalmente a sus ilusiones. Gracie sueña, vive alejada, se nutre también de ilusiones, pero le parece mejor marcharse de una vez por todas que continuar engañada por las ilusiones de su madre.

Las ilusiones de Beth

En efecto, la principal ilusión de Beth se sostiene en la convicción profunda (amorosa y maternal) de que ella podrá luchar contra la violencia de Jake: se puede rehacer la familia, volver a soldar, pegar los pedazos. A pesar de la partida –voluntaria para Nig, involuntaria para Boog– de los dos jóvenes, Beth no cree que la familia esté a punto de estallar, esté cerca de la disolución, piensa que nada se ha perdido. Se esfuerza por recrear la unidad, por rehacerla, mientras que la pequeña comunidad está a punto de desgarrarse.

La toma de conciencia de esta ilusión será lenta. Sufre de entrada una primera violencia, después de una discusión con Nig que provoca la ira de su marido durante una fiesta alcohólica: él le «parte» la cara, lo que le impide acompañar a Boog al tribunal el día siguiente. Tras los golpes, Beth cambia de actitud: ya no puede mirarse al espejo, pero las máscaras no caen, pese a todo. Perdona a Jake muy pronto, pero a condición de que acepte visitar a Boog, junto con el resto de los miembros de la familia, en el correccional en el que fue encerrado por la justicia. Todo va bien de camino: en el coche, los niños cantan con los padres, se ríen juntos e incluso Gracie se deja llevar. Son escenas que muestran cruelmente la ilusión familiar de Beth, que espera de la unidad reencontrada una regeneración colectiva, el final de las palizas y las violencias. Pero Jake no aguanta mucho tiempo: con el pretexto de ir a beber un trago, se reúne con sus amigos y allí se queda. La familia no irá por lo tanto, a ver a Boog y, más provocador que nunca, Jake decide organizar una fiesta en la casa con su banda en el curso de la cual Gracie será violada por su tío. Todo pasa en unas pocas horas: mientras Beth ha creído ganar, poner en orden la comunidad, lo que obtiene es el suicidio de su hija. El sacrificio de Gracie es el detonante de su inversión psicológica, que se corresponde con una inversión de la acción: muy pronto decide enterrar a Gracie en el territorio de su tribu, y se instala allí con sus hijos y con Hoog. Retorno al punto de partida. Tal vez no. En esa voluntad de enlazar con las raíces, con los orígenes, busca vincularse con un mundo en el que sea posible respetar la memoria de los muertos, un mundo en el que el espíritu de los muertos sea siempre palpable en el seno de la tribu.

Más aún, se diría que la decisión de Beth cristaliza las diversas decisiones de los hijos, su capacidad de salir adelante: el retorno a la tribu cristaliza el aprendizaje de la violencia guerrera de los mayores (los guerreros modernos o el arte ritual de la guerra) y el deseo de contar historias de Gracie (escribió en su cuaderno que había sido violada: no hay que olvidar jamás contar las historias que pasan, incluso las más horribles). Quiere vivir en un mundo donde nunca se termine de contar historias.

Ha sido necesario entonces que Beth admitiera el fracaso de la pareja y de la familia, para atacar la violencia de los hombres. A diferencia de *El odio*, es éste un filme de mujeres: el padre está ausente/omnipresente, pero la mujer –madre– los hijos, pequeños y grandes, la reclaman y ella le dice a Nig que le gusta reír con él –sucumbe bajo sus golpes hasta que interviene la muerte–. Hace falta que muera una mujer para que Beth se enfrente a la violencia de los hombres. Y regresa a la tribu maorí donde el *waruna*, el espíritu de los ancestros, no ha desaparecido.

La esclavitud de la violencia

Durante todo el filme, la analogía entre la alienación del microcosmos familiar y la antigua situación histórica de los esclavos negros en Nueva Zelanda es muy evidente. La voluntad de regresar a la tribu no es casual: está compuesta de una población de personas, los maoríes, que se resistieron a la colonización y que no cedieron a las bayonetas, a la fuerza de aquellos que los habían querido transformar en esclavos. Los maoríes no se convirtieron en esclavos.

Sin embargo, Beth había quedado fascinada con la fuerza del antiguo esclavo y había creído liberarse de la tribu gracias a él. No había comprendido aún que él seguía siendo un esclavo, y que recurrir a la violencia favorece la esclavización de los cuerpos y de los espíritus. La historia que le cuenta a su hija mientras ésta descansa en su ataúd lo prueba: «He querido partir, le dice, y dije que no volvería jamás, pero una de mis tías me dijo que un día el mal se impondría y yo habría de regresar. Siempre me he resistido a la idea del retorno, y he arrastrado a los otros, a mi familia, a mis hijos, en mi caída». ¿Es suficiente la respuesta a la violencia por medio del retorno a la tierra de los ancestros, a los orígenes? Ciertamente no. Pero no es un retorno puro y simple al punto de partida, como si nada hubiera pasado. *Guerreros de antaño* recuerda a quien quiera verlo y oírlo que el respeto a los muertos pasa por la voluntad de resistirse ferozmente a la esclavitud de los cuerpos y los espíritus. Dominar la violencia significa respetar la memoria de los muertos, pero también acompañar su propia muerte: en *Sunchaser* (Sunchaser, 1996), Michael Cimino sigue a Blue, un joven criminal que, enfermo de un tumor cerebral, toma como rehén a su médico para encontrar un territorio mítico dibujado sobre un antiguo grabado, un lago perdido en las alturas de las montañas del país navajo donde la muerte y la vida son indistintas. «Que la belleza sea ante mí», repite muchas veces. «Que la belleza aparezca sobre mí. Que la belleza esté en todas partes a mi alrededor...» El regreso al país navajo, ese país natal soñado, la búsqueda de un territorio utópico, cruza los senderos de la muerte. Condenado a muerte, Blue quiere abandonar el mundo guerrero de Los Ángeles que lo ha llevado a prisión, a las circunstancias que han hecho de él un criminal. Para él, sólo se renuncia a la guerra al final de un viaje utópico que consiste en sustraerse de la violencia de los hombres y que conduce a la propia muerte.

La ilusión del retorno a casa (*Before the Rain*)

Sinopsis de *Before the Rain* (1994)

Sobre el fondo del conflicto étnico religioso entre macedonios ortodoxos y albaneses musulmanes, *Before the Rain* cuenta tres historias:

· *Primera parte: las palabras*. Un joven monje ortodoxo (Kiril) da refugio y protege a una joven albanesa (Zamira). Una banda armada se introduce por la fuerza en el viejo monasterio a la búsqueda de la joven, sospechosa de haber asesinado al hermano de uno de ellos. Los dos jóvenes consiguen escapar, pero la familia de la muchacha musulmana se opone a la fuga y mata a Zamira.

· *Segunda parte: los rostros*. Ana, que trabaja en una agencia londinense de fotografía, está dividida entre sus dos amores: Nick, su marido, y Aleksander, un fotógrafo de guerra inteligente y atormentado. La violencia que estalla entre ellos en un restaurante y la partida de Aleksander a su tierra natal deciden por ella.

· *Tercera parte: las imágenes*. Aleksander huye de los horrores del mundo retornando a su tierra. Pero, en Macedonia, los macedonios ortodoxos y los musulmanes albaneses están enfrentados. El clima está lleno de amenazas en un país en el que Aleksander pensaba encontrar la paz y un amor juvenil en la persona de Hana. Trata de huir ayudando a una muchacha acusada de la muerte de un hombre.

Before the Rain, un filme macedonio dirigido por Milko Manchevski que recibió el León de Oro en el Festival de Venecia en 1994, recuerda al argumento de *Guerreros de antaño* al poner en escena un intento de salir de la violencia a través del retorno a la comunidad de origen. Pero en este caso, mientras que no sabemos cómo se salda el regreso a la tierra maorí de Nueva Zelanda, el regreso a la aldea de Macedonia se resuelve en un fracaso, en la muerte de aquel que esperaba que la paz de la aldea curara las heridas del mundo y le hiciera olvidar los horrores vistos en otras partes.

Fotógrafo célebre que ha estado presente en todos los frentes violentos desde Beirut, Aleksander, que acaba de recibir el premio Pulitzer, decide romper con su trabajo poco tiempo después de un último retorno a Bosnia. No llega a convencer a su amante Ana de que lo acompañe, pero deja Skopje y toma la ruta llena de baches hacia la aldea.

Imaginando que allí reina la paz, descubre muy pronto que la aldea es una tribu encerrada en sí misma, una comunidad en guerra que no conoce más ley que la de la sangre: los niños se creen guerreros, los miembros de la familia se visten de milicianos y desparraman el odio a su alrededor. En suma, he aquí una aldea, «su» aldea, transformada en una fortaleza y protegiéndose de toda penetración exterior. La violencia que ha vivido en el exterior, la ve ahora en marcha en el interior. Al oponerse a que se tome como rehén a un muchacha que ha sido capturada por la gente de la aldea, Aleksander muere finalmente bajo las balas de sus hermanos, pero su muerte sirve para que la joven pueda escapar.

De una violencia a otra

Al contar el argumento de *Before the Rain* de esta manera, se alude esencialmente a las partes segunda y tercera del filme, respectivamente tituladas *Rostros* e *Imágenes*, omitiendo así la primera parte, cuya historia podría comenzar al término de la tercera, algo que no se comprende hasta más tarde, cuando acaba el filme. Se puede imaginar que la primera parte comienza tras la muerte de Aleksander, cuando la joven, que podría ser Zamira,[32] huye hacia la montaña: sube hacia un monasterio ortodoxo situado en lo alto de la aldea y se esconde en la celda de un joven monje que no habla (la primera parte se llama *Palabras*), pero que la toma bajo su protección. Una vez que los miembros de la milicia han recorrido el monasterio sin lograr encontrarla, los monjes dejan que los dos jóvenes partan sin denunciarlos. La fuerza del guión reside en la superposición de estas dos historias: la de Aleksander, el periodista que encarna el viaje hacia la ciudad, hacia el mundo moderno, que no sabe qué actitud tomar frente a la violencia que ve en sus fotos, y la del joven monje. Aleksander no soporta más la violencia, la que exhibe ante el mundo, la que guarda su cámara, pero comprende rápidamente que la violencia de la aldea, vivida aquí desde dentro, es análoga a la que capta en Bosnia y de la que procura desembarazarse. Aquí, no goza siquiera de la protección de la cámara, ha creído salir de la violencia regresando al mundo de los

32. Sobre este punto, el director deja planear voluntariamente una duda, pues no quería dar inicialmente la impresión de que la historia era circular. «La primera idea era que en lugar de volver a cerrar el círculo, sólo fuera un círculo metafórico. La muchacha que salva Aleksander al final no es la misma –pero simbólicamente podría ser la misma que la del comienzo–. En la idea original, no se trataba de una misma actriz para los dos papeles, sino de una persona que podía ser la otra. Luego decidí hacer literalmente un círculo [...] Lo convirtió en algo más subversivo, más provocador».

orígenes, pero va a ser su víctima, sucumbiendo a los ataques de los suyos. Y nadie verá su foto en la prensa o en la televisión, no ha llegado ningún periodista, provisto de una cámara, para registrar la violencia cuyo origen es el sacrificio de Aleksander.

Por su lado, el joven monje vive retirado en el monasterio, embarcación que vaga en las noches en las que las estrellas titilan como en un dibujo animado: se ha retirado de la aldea, ha elegido vivir al ritmo de la naturaleza y de la liturgia bajo el cuidado de los viejos monjes. La incursión de la joven, de la enemiga de la aldea, perturba el orden natural y espiritual: ya sea por una atracción física, por el sentimiento de reclusión o la incapacidad de hablar, decide fugarse con ella para salvarla pero también para salvarse a sí mismo. Él también trata de salir adelante. La muchacha le brinda al joven monje –que vive en una comunidad religiosa compuesta de hombres, imagen pacífica de los hombres de la aldea– la oportunidad de partir, de salir de allí. Salir, tanto de la paz religiosa como de la violencia aldeana de la que no es más que la réplica; es esto lo que no ha comprendido Aleksander al querer retornar a la aldea para no oír nada más acerca de los crímenes perpetrados en Bosnia; retornaba al punto de partida, cerraba el círculo y más que nunca quedaba prisionero de la espiral de violencia. Mientras que el periodista ha destruido su vida sentimental, al igual que su amante, que rompe violentamente con su marido en un restaurante de la ciudad de Skopje, el monje parte con una joven, enemiga de sangre para los macedonios, una joven albanesa. Pero no se sabe hacia dónde parten, ni si su alianza física se mantendrá mucho tiempo. El argumento es circular, pues Aleksander, el fotógrafo, dejó hace más de veinte años la aldea para retornar una sola vez. Sin embargo, su regreso firma su sentencia de muerte, se dejará matar para facilitar la huida de una joven... tal vez Zamira. Asistimos entonces a un sacrificio que hace posible una doble liberación: emancipación de la religión, es decir, de la comunidad religiosa pacífica que esconde hipócritamente las violencias de su entorno a través del silencio; emancipación de la horda aldeana cuyo salvajismo se alimenta de la ley de la sangre y del odio contra las demás tribus. Si Aleksander ha fracasado en crear una familia, una vida de pareja, si ha registrado los ataques de violencia en otras partes, en Bosnia, Zamira y el joven monje parten hacia otros lugares, a un mundo desconocido donde la lluvia no es ya sinónimo de muerte y tempestad. Rompen con un universo en el que reina una doble sumisión al orden divino y a la ley de la sangre, un mundo en el que la religión no puede resistir los ataques de la violencia étnica.

El silencio de las imágenes

Si las dos últimas partes aluden a las fotos del periodista y a los paisajes sublimes de la naturaleza, la primera –la que transcurre en el monasterio– evoca las palabras, el orden simbólico de la religión. ¿Es posible encontrar, frente a los paisajes y las imágenes, el sentido de las palabras, una fuerza simbólica que no sea la de la religión? En el monasterio, el joven monje es de pocas palabras, no tiene nada que decir, espera, escucha, reza, cuida el jardín, admira la bóveda celeste y los paisajes de los alrededores donde se esconde la aldea. Mientras que, por su parte, Aleksander no conoce más que fotos, imágenes que no hablan, el joven monje desconoce el sentido de las palabras, no sabe manejarse con el lenguaje y se deja adormecer por los símbolos de una religión, la ortodoxa, que prefiere lo sublime de la naturaleza a las imágenes. Recuperar el sentido de las palabras y del lenguaje, éste es el sentido de este filme que opone al discurso pacífico de la religión la violencia salvaje de la aldea y la sumisión a la imagen. Entre los que rehúyen las imágenes (los monjes ortodoxos) y quienes no ven el mundo más que a través de fotos, de imágenes instantáneas en las que la violencia y los horrores se instalan «naturalmente», no queda más que esperar que al final nazca la palabra. Entre la violencia de las imágenes y la palabra hay un abismo abierto... Sólo el cine puede mostrar lo que le falta a las imágenes y a los paisajes de la naturaleza, simplemente una palabra que permita escuchar el sonido de una voz. Por falta de un lenguaje, el salvajismo puede extender sus territorios; la mujer es condenada a someterse porque no tiene nada que decir y para que sólo reine la sangre. No pasa nada, salvo la repetición de los órdenes divino y natural, cuya impotencia queda en evidencia frente a las tempestades humanas. El respeto por la genealogía de la sangre mata al lenguaje y propaga la violencia animal. Aquí sólo se respeta a los muertos propios. ¿Por qué asombrarse? Como en *Guerreros de antaño*, donde la ley de la sangre logra imponerse en un mundo urbano que ya no es el de la aldea, la violencia que reina aquí es una violencia muda, la que se exhibe en las fotos o se expresa en los cielos tormentosos. *Before the Rain* pone en relación la ceguera de los hombres ante la violencia y la ausencia de palabras. Cuando las imágenes son rabiosamente bellas o violentas, no queda nada que decir, la idolatría es una amenaza permanente. Este filme, en el que la belleza de las imágenes naturales y la paz del monasterio esconden la violencia sanguinaria de los hombres, deja entender que se puede morir por cerrar los ojos, creyendo que las palabras son inútiles, que es posible olvidar las imágenes de Bosnia, las de un crimen que capta impúdicamente el fotógrafo, y

reencontrar la belleza de la naturaleza y los silencios de la religión. Desembarazarse del fardo de la violencia es no confiar ya en las imágenes de la religión y en las bellezas de la naturaleza, es no sucumbir a la tentación de las imágenes violentas y no creer que el retorno al mundo de los orígenes es una utopía venturosa. Uno no se puede sustraer al lenguaje. Es ésta una lección del cine, pero también una lección para el cine, esa máquina de producir y devorar imágenes, bellas u horribles.

El riesgo de regresar al lugar natal, de recuperar el barrio familiar del que se ha partido tras un crimen violento, es la experiencia que vive Joshua en *Little Odessa* (Little Odessa, James Gray, 1995), barrio judío ruso de una ciudad norteamericana, donde viven sus padres y su hermano menor Reuben. Su retorno, en efecto, da lugar a una hecatombe cuyas principales víctimas son los miembros de su familia. Imposible resistirse a todas esas muertes anunciadas... cuando la tentación del origen –aquí o allá– es tan fuerte.

3. Deshacerse de la violencia o cómo deponer las armas (*Sin perdón* y *Extraño vínculo de sangre*)

Frente a la galería de asesinos, veteranos o no, los personajes femeninos aseguran la continuidad de *Sin perdón*, un notable filme de Clint Eastwood. Sobre las primeras y últimas imágenes de esta película aparece un texto que evoca la sorpresa de una madre cuya hija, Claudie, se ha casado con William Munny, un asesino, un verdadero asesino, «uno de los peores de la región». Se comprende muy pronto que ella se casó cuando él decidió retirarse y que contribuyó a su «conversión». «Era una muchacha agradable –se lee de entrada en la pantalla– y con un futuro prometedor. Sin embargo, le rompió el corazón a su madre al casarse con William Munny, célebre ladrón y asesino, un hombre evidentemente depravado y de temperamento violento. Cuando murió, no fue por su mano, como esperaba su madre, sino de viruela. Corría el año 1879.»

El texto subraya que una mujer es el origen del cambio de personalidad de un asesino sobre cuya maldad pasada no existe la menor duda. Dejando en todas las memorias el recuerdo de un asesino sin escrúpulos, un asesino «sin piedad» y «frío como el hielo», William Munny partió para instalarse con su esposa y sus dos hijas en una pequeña granja

aislada donde criaba cerdos. Gracias a la intervención, más aún, gracias al amor de Claudie, se liberó del alcohol, de sus vicios y dejó las armas. ¡Un verdadero cuento!

Sinopsis de *Sin perdón*

Kansas, en la década de 1880. Bill Munny tenía antiguamente reputación de ser un asesino implacable. Sus sangrientas hazañas lo convirtieron en uno de los delincuentes más célebres del Oeste. Pero, desde hace algunos años, Munny se ha convertido en un pacífico granjero. Padre de dos niños pequeños, se ha comprometido ante la madre de sus hijos, recientemente desaparecida, a rehuir toda violencia.

En los alrededores del poblado de Big Whiskey, un sádico vaquero agrede y desfigura a una prostituta. El *sheriff* local, Little Big Dagget, un antiguo y temido asesino, se conforma con infligir una pena simbólica al agresor y a su secuaz. Las prostitutas, ultrajadas, deciden reclutar a un asesino al que ofrecen un premio de mil dólares por matar a los dos hombres. Un joven aprendiz de asesino, Scoffield Kid, sugiere a Munny que trabaje con él. Munny, que necesita dinero, acepta. Su antiguo compañero Ned Logan se une a la expedición.

Los tres hombres se lanzan a la persecución de los fugitivos. Pero Munny se siente agotado, incapaz de resolver bien su misión. Hasta el día en que Little Big Dagget captura a Logan, lo ejecuta y expone su cuerpo ante el burdel de Big Whiskey. Desde ese momento, Munny no tiene elección: el honor y la amistad le obligan a encarnar por última vez al asesino que fue en otros tiempos...

El *sheriff* o el amo de la violencia (*Sin perdón*)

Yo mismo he utilizado la violencia como diversión, algo que es natural, dado que la violencia viene de un conflicto y el conflicto, justamente, está en la base de la acción dramática. Pero cuando leí este guión, me dije que tal vez allí residiera la posibilidad de exponer un punto de vista sobre el hecho de que la violencia no es ni hermosa ni prestigiosa. Que no deja de provocar dolor y de tener consecuencias, incluso en aquellos que la originan...

Clint Eastwood

Como en este filme, se podría imaginar una versión distinta de *Guerreros de antaño*, una versión feliz: Beth habría logrado cambiar a su «hombre» obligándolo a irse a vivir con ella a la tierra de sus ancestros. Pero, en *Sin perdón*, la esposa «salvadora» de William solamente es evocada, no aparece jamás en carne y hueso, no se la ve con William y los

niños en la granja. Y con razón: la esposa de William Munny ha muerto de «viruela y no por la mano de su marido».

El filme comienza realmente cuando un joven asesino a sueldo se presenta en el lugar donde, en medio de los cerdos, vive William junto a sus dos hijos: le propone al pistolero retirado que vaya con él a la búsqueda de los dos *cowboys* que le han marcado la cara a una prostituta. Ella había osado reírse ante la pequeñez del «arma sexual» de uno de ellos. Ofuscado por el comportamiento de los dos vaqueros, más tarde se comprenderá por qué, William, el viejo asesino, decide partir junto con Scoffield a la búsqueda del «navajero», lo que le permitirá recibir la recompensa que han juntado con todos sus tesoros de guerra las prostitutas.

Se comprende desde las primeras secuencias: *Sin perdón* pone en escena un doble movimiento de salida y de retorno a la violencia. Gracias a una mujer, un asesino renuncia a matar y funda una familia. Pero bajo la influencia de un joven asesino que lo recuerda como una figura legendaria, retoma el oficio. ¿Qué le hace decidirse? ¿Se decide porque la violencia ejercida contra la prostituta (Dalila) le parece insoportable? ¿Porque desea reaccionar ante un acto detestable y vengar a la prostituta? ¿Porque no soporta más el reducto familiar, la granja donde cría cerdos y niños? ¿O más bien porque no puede seguir viviendo en un espacio del que su mujer ha desaparecido? Todos estos elementos se mezclan, poniendo en evidencia que los personajes femeninos desempeñan aquí un papel determinante: sólo ellas justifican que se apacigüe la violencia o que se vuelva a matar. Las mujeres están en el origen de la violencia, para bien o para mal, aplacándola o exacerbándola.

Una mujer le ha impulsado a renunciar a sus vicios, a olvidarlos, y es el crimen contra una prostituta lo que le lleva a desempolvar las armas. Desde ese momento, en una de las partes más originales de este *western*, se ve al viejo asesino volviendo a aprender el oficio de matar, zarandeado por su montura, cargando con dificultad sus pistolas. Pero ¿hay que concluir que la reeducación en las armas llevará naturalmente a una recaída en la violencia?

Apartado de la violencia por una mujer, va a retornar a ella y a reincidir para vengar a otra. Pero el filme pone paralelamente en escena a dos personajes masculinos que encarnan, cada uno a su modo, un tipo de violencia: el *sheriff* Little Big (Gene Hackman) y el asesino profesional English Bob (Richard Harris).

Este último es un asesino que sigue sembrando el miedo y el terror por donde quiera que pase: es idéntico al asesino que encarnó William Munny en otros tiempos y en el que podría volver a convertirse. El primero, Little Big, es el *sheriff* del condado de Hodgeman donde la pros-

tituta fue agredida. Es un *sheriff* que cree en su misión: su ambición es poner fin a la violencia, terminar con los asesinos y especialmente con la violencia armada de los asesinos. Siempre rodeado de acólitos «armados», no lleva armas y muestra su preferencia por dos tipos de soluciones: o bien recurre a puñetazos y puntapiés, a la fuerza física más terrorífica, para «acabar con» el asesino, o bien propone multas para arreglar las diferencias. Así, por ejemplo, exige a los dos vaqueros que paguen su crimen enviando cinco animales al propietario del burdel: considera que estos «buenos trabajadores» sólo han cometido una falta, piensa que no está ante bandidos o personas malvadas y decide, para gran enojo de las prostitutas, evitarles los latigazos. Los animales que deben entregar a manera de disculpa en el plazo de dos meses bastarán para hacer olvidar el delito. De ahí la decisión de las prostitutas de ofrecer una recompensa a quien entregue a los dos asesinos a los que el *sheriff* no quiere azotar porque no lo son tanto como English Bob.

Little Big es el eje del filme, pues es el maestro de la violencia: en efecto, diferencia la mala violencia de la buena, la violencia perdonable de la que no lo es. Reacciona con agresividad ante la que le parece imperdonable, da muestras de gran indulgencia con aquella que no lo es. Cuando English Bob, asesino en activo, llega en tren con sus armas a la ciudad, le impone de inmediato que «deponga las armas» antes de golpearlo a puntapiés. El guardián de la ley impone su orden por la fuerza física, pero se dedica ante todo a los asesinos que siempre han recurrido a las armas. Pone fuera de juego sucesivamente a English Bob y a Ned Logan, el compañero de William al que sus hombres han arrestado. Frente al mundo de las mujeres y de los asesinos (antiguos o nuevos) está el mundo de la ley y de la fuerza: paradójicamente, las escenas más violentas son aquellas –haciendo eco a la agresión a la prostituta– en las que el *sheriff* impone su orden sin armas, por la fuerza. Imponiéndose a los asesinos –el asesino es un hombre armado, sin sentimientos, o que se cree por encima de los demás, como el aristócrata británico que es English Bob–, la fuerza de la ley da lugar a una manifestación de la violencia de gran intensidad sobre la pantalla. La violencia no es entonces (ya) el privilegio de los asesinos armados, sostiene el comportamiento de quienes creen ser buenos trabajadores y sobre todo el del representante del orden, cuya ambición es poner fin a la violencia de los viejos asesinos armados. Little Big se siente cerca de los virtuosos que se equivocan, les perdona, no les azota, se siente más cerca de ellos que de los asesinos (arrepentidos o no) que recurren a las armas. A los primeros les perdona, a los segundos no les perdonará jamás porque no cree en su regeneración, rechaza la idea de que puedan descargarse, desembarazarse de la violencia.

English Bob es el doble de William. ¿Cómo un asesino, el hombre malvado por excelencia, podría algún día decidirse a deponer las armas? Se ha traducido *Unforgiven* por *Sin perdón*: no se trata sólo de un contrasentido, sino sobre todo de un profundo error, pues el filme trata antes que nada del perdón. ¿Cómo deponer las armas cuando los demás no quieren perdonarnos?

¿Perdonar o no?

En este contexto, el asesino retirado regresa al ataque para que la violencia perpetrada no deje de tener su contrapartida. La historia se vuelve más precisa: William quiere hacer la ley –tiene sus intereses– y se topa en el camino con la fuerza física, la masa corporal del *sheriff* que, junto con sus hombres de confianza, ha «acabado» con Ned Logan. ¿Está todavía en condiciones de ser el que fue en otro tiempo, de parecerse al personaje de English Bob? ¿Se ha convertido pura y simplemente en un asesino que ha depuesto momentáneamente las armas? Ciertamente no. Frente a su pasado –«Todo el mundo pensaba que yo mataba por maldad»– y frente a la violencia del *sheriff* o de los vaqueros, evoca otra relación con la violencia de las armas. No desea, dice, más que volver a empezar, sobre otras bases, con sus hijos, pero al mismo tiempo usa la violencia con temor. Siente miedo de sus armas, de su violencia; ya no es el mismo, ha renunciado a ser un asesino profesional, un hombre malvado. Y si retoma el oficio es porque no tiene elección: la violencia no es únicamente la malvada violencia de los asesinos armados, es también la de quienes quieren hacer «deponer las armas» y golpean tan fuerte a quienes se les resisten que los «liquidan». Entre la violencia de English Bob y la del *sheriff*, William actúa como un hombre que intenta renunciar a la violencia pero que no lo logra.

Ésta es la lección del filme: uno puede reformarse, obtener la protección y la gracia de una mujer, pero no se puede dejar de actuar para vengar a las mujeres de las que los hombres han abusado. No, el mundo no es ése que separa a los viciosos y asesinos de los demás, está claro que el *sheriff* y los vaqueros son viciosos que abusan de las mujeres. Uno nunca puede sustraerse por completo a la experiencia de la violencia, retirarse a un reducto protegido, pues la violencia física ejercida por los hombres contra las mujeres no es más legítima que la violencia arbitraria de los asesinos profesionales. Cuando William se enfrenta al *sheriff*, al dueño del burdel y a los hombres, tiembla, está lívido, empalidece, no puede ser de otra manera. El círculo de la violencia que opone

al malvado y al hombre de la ley es un círculo vicioso. William hace justicia a su manera: matando a todos aquellos que son responsables de la muerte de Logan, su compañero; de esta manera muestra que la violencia sufrida por los demás se ha convertido en insoportable y, al mismo tiempo, que uno no puede sustraerse a ella definitivamente. El filme no da respuestas. Se sabe que William se ha marchado con sus hijos a San Francisco, donde se ha instalado como comerciante y goza de prosperidad. No es el *sheriff* quien resuelve la violencia, sino el mundo mercantil, donde el intercambio de bienes no está movido por las armas.

En el fondo, el *sheriff* no se equivocaba al proponer a los dos vaqueros que pagaran su delito donando los animales, pero sí al considerar que los asesinos profesionales no podían ser perdonados. El asesino ha recuperado las armas, pero el paréntesis se ha cerrado: reaparece la pregunta inicial de una madre que se dirige a su hija tras su deceso. William ha comprendido, gracias al amor de una mujer, que se pueden experimentar sentimientos y que no es obligado entregarse ciegamente, como animales, a la violencia. William ha cambiado, pero la fuerza de la ley no permite que los malvados cambien, puesto que diferencia de manera caricaturesca a los buenos de los malos, y señala a los que son malvados porque no han depuesto las armas y jamás podrán hacerlo, pues no se les perdonará su maldad pasada. «Soy un simple ciudadano –dice William–, no soy diferente de cualquier otro.» Pero ¿quién puede creerle?

La gracia de las mujeres

Se ha subrayado el vínculo entre el personaje de William y la carrera actoral de Eastwood, actor que ha interpretado, tras una famosa serie de *westerns* paródicos (los filmes de Sergio Leone), el personaje del pistolero, del asesino o del detective violento, comenzando por el papel del inspector Harry (*Harry, el sucio* [Dirty Harry, 1971]). Eastwood se pregunta por el asesino que ha interpretado tan a menudo: ¿es posible renunciar, romper con la violencia? ¿No es esto una utopía? En este caso la utopía no es la del retorno a la aldea, al refugio desértico donde se halla la granja aislada. Consiste en creer que se puede poner fin a la violencia de los hombres. Aun cuando se lograra someter a todos los asesinos armados, a todos los malvados, a todos los viciosos, los pequeños desgraciados no vacilarían en maltratar el cuerpo de las mujeres porque una de ellas hubiera sonreído ante la pequeñez de un sexo, el arma física por excelencia de los «hombres». Eastwood contempla al personaje del pistolero, lo escruta: muestra cómo ya no soporta ejercer la violencia

pero debe hacerlo por otras razones que la de ganar un poco de dinero. No se termina jamás con la violencia, pero se puede escapar de la situación de asesino profesional. *Un mundo perfecto* (A Perfect World, 1993), del propio Clint Eastwood, trata de un hombre en fuga, que acaba de escapar, toma a un niño como rehén, y anuda una relación de amistad con él... antes de que le maten. Se puede cambiar, sólo que la violencia jamás será contenida del todo. Dos salidas aparecen entonces en las últimas realizaciones de Clint Eastwood: la del mercado, el dinero que permite a los hombres intercambiar sin exterminar, y la del amor. Se ha señalado que *Los puentes de Madison* era una manera, para el asesino envejecido, de responder a la violencia. Sí, hay salidas a la violencia, pero no debemos creer que es posible desembarazarse totalmente de ella. Habrá siempre prostitutas que defender de los tipos repugnantes que se toman por gente decente y sueñan con encerrar a todos los viciosos del mundo, tanto las prostitutas como los pistoleros. El filme abre un paréntesis: no se sabe si William volverá a tomar las armas una vez convertido en un comerciante adinerado. Éste parte convencido de que ha cambiado gracias a una mujer, una mujer que –no se nos ha dicho por casualidad al comienzo del filme– no ha muerto por su mano sino de viruela. Al final de *Sin perdón*, el enigma persiste, sigue el misterio: «Varios años después, la señora Ansonia Feathers hizo el triste viaje hasta el condado de Hodgeman para ver dónde reposaba definitivamente su hija única. William Munny había desaparecido hacía tiempo con sus hijas... Algunos decían que hacia San Francisco, donde prosperaba en el comercio. Pero nada había en el epitafio que explicara a la señora Feathers por qué su hija única se había casado con un famoso ladrón y asesino, un hombre evidentemente depravado y de carácter violento».

Esta mujer a la que su madre había augurado un matrimonio más feliz y exitoso, ¿no fue alguna vez una de esas prostitutas, una de esas *belles de jour* que William venga contra los falsos virtuosos? Es imposible comprender este filme sin entender la separación que se establece entre mujeres y hombres. Por un lado, la violencia del *sheriff* que no perdona a los asesinos, que no les permite terminar con la violencia, al tiempo que favorece a los viciosos de poca monta. Por el otro, las mujeres, como en muchos otros filmes, son la tabla de salvación de los hombres pero también la razón para ejercer la violencia y volver a matar. ¿Qué es más reprobable: un pistolero que mata o un vaquero que no vacila en marcar el cuerpo de una mujer?

La fuerza de este filme «femenino» reside en su capacidad para mostrar que la experiencia de la violencia es múltiple, multiforme: la violen-

cia peligrosa es ejercida por quienes se sienten felices de hacer el mal (los asesinos a sueldo) o por quienes están convencidos de que el bien se reduce al orden. Desgraciadamente, es inimaginable deponer las armas de una vez por todas, parece decir Eastwood: la violencia más odiosa es aquí la del *sheriff*, la que no quiere perdonar nada.

¿Cómo no convertirse en un animal? O el miedo a la mala violencia (*Extraño vínculo de sangre*)

> La memoria lo devolvía a una mañana nevada sobre la meseta de Lukachukai: a su abuelo que pasaba polen sagrado por el cañón de su vieja 30-30 y luego entonaba un cántico; a la voz clara del viejo que se dirigía al espíritu del ciervo para que la caza que iniciaba para conseguir alimentos para el invierno fuera buena, justa y en total armonía con las cosas de la naturaleza, confiriendo así la belleza navaja al acto futuro.
>
> Tony Hillerman, *Donde los muertos bailan*

El primer filme de Sean Penn, conocido también por sus papeles de duro o de violento en los años ochenta, se estrena en 1990, cuando acaba de actuar junto a Christopher Walken en *Hombres frente a frente* (At Close Range, 1986), de James Foley, en el que el tema de la maldad es la cuestión principal; un filme que se interroga sobre la fatalidad de la violencia y sobre la incapacidad de ciertos individuos para escapar de ella.[33]

El miedo

La violencia da miedo, pero no únicamente a quienes se sienten heridos por sus quemaduras, infectados por su virus y se descubren impotentes ante ella («Nos atrapa, no podemos nada contra ella...»). La violencia da miedo también a quien tiene la tarea de controlarla, es decir, de ponerle fin, de erradicarla; la violencia produce miedo a la vez al policía y al mal tipo que sabe que ineluctablemente va a «recaer», como se dice de un veterano presidiario reincidente. ¿Cuáles son las pulsiones que llevan a golpear o a matar aun cuando no se haya querido? ¿Por qué se siente súbitamente miedo y se termina por matar al enemigo que se interpone? ¿Por qué Frankie se enciende hasta el punto de volverse un incendiario para mostrar lo que siente?

33. Ha interpretado recientemente, en un filme de Tim Robbins, *Pena de muerte* (Dead Man Walking, 1995), el papel de un condenado a muerte que, en contacto con una religiosa, trata de arrepentirse.

Sinopsis de *Extraño vínculo de sangre*

> Hacia 1968, en una pequeña ciudad de Nebraska. Dos hermanos, Joe y Frank Roberts, tiempo atrás muy cercanos el uno al otro, deben hoy enfrentarse a una serie de decisiones peligrosas y difíciles. Joe, que ha fracasado como granjero, se ha convertido en policía. Frank, que fue el prototipo del niño con problemas, vuelve de Vietnam. De mal carácter, violento, está siempre dispuesto a correr riesgos. En compensación, Joe apoya los valores tradicionales –la ley y el orden, la familia y la comunidad– y se compromete profundamente para ayudar a su hermano a encontrar su lugar en una sociedad responsable.

Tras una primera secuencia en la que se asiste a la muerte de un ciervo, en la nieve, mientras un recitado alude al arte del mensajero indio, las imágenes desarrollan un plano que amplifica esa primera muerte.

> Los ciervos se desplazan en círculos. Pero el indio sabía que si calculaba bien su acercamiento, podía agotar al animal. Con las patas ensangrentadas, el animal terminaba por derrumbarse. El cazador indio se abalanzaba sobre el ciervo y colocaba su boca sobre la del animal para atrapar su último suspiro. Había hecho suya la rapidez del ciervo. Pero, inmovilizado en la muerte, el animal sorprendía por su serenidad. Una serenidad que se convertía en suya.

Mientras tanto se revela una diferencia esencial: si la primera muerte es la de un animal, la segunda es la de un hombre. Todo el filme evoca esa inquietud: mate a un animal o a un hombre, el hombre que mata se acerca peligrosamente a la animalidad hasta el punto de convertirse en una bestia humana. El texto inicial es claro: «El cazador mata para besar al animal, quitarle el último suspiro y disfrutar de su serenidad».

La segunda secuencia del filme pone en escena una persecución entre dos automóviles: el primero es conducido por un hombre joven bastante alterado (¡la droga, el alcohol!) y el segundo, provisto de luces intermitentes, por un policía; pero esa desgraciada carrera termina en la muerte del muchacho perseguido. Joe Roberts, el policía, sale del coche, le apunta y dispara como si tuviera miedo de no llegar a controlar la situación, como si temiera fracasar en arrestarlo y en ponerle las esposas. ¿Tuvo razón Joe Roberts al disparar a un hombre que, en principio, no parecía un criminal peligroso? Pero no se sabrá mucho más; los planos siguientes muestran la incomodidad que se apodera del rostro del policía y la mirada vengativa de los padres del joven. A pesar de que se ha convertido en un héroe de la pequeña ciudad (el policía que limpia a la ciudad de la basura humana), sólo su mujer y su madre saben que no soporta la violencia que acaba de ejercer, la muerte inútil. Pero el argu-

mento de la madre es extraño y remite sólo al discurso de la fuerza y la venganza, lo que aumenta el malestar del policía: «No debes tener remordimientos; si no le hubieras disparado, él te hubiera matado». ¿Por qué ha sentido miedo el policía? El representante de la ley está más allá de toda sospecha. Es un tema clásico: puede ejercer una violencia arbitraria, caer en una trampa, no diferenciar su comportamiento del de aquellos a quien persigue (véase, ejemplo entre tantos otros, *El príncipe de la ciudad* [Prince of the City, 1982], de Sidney Lumet, que trata sobre la lucha contra la droga). Pero Joe Roberts se diferencia del *sheriff* de *Sin perdón*, que maltrata voluntariamente a los malvados y no siente el menor remordimiento; el joven policía está perturbado por su propia violencia. Más tarde, Frank, el hermano de Joe, le pregunta lo que sintió en el momento en que disparó, y después, cuando se dio cuenta de que había acabado con el animal. Para los dos hermanos, para el policía tanto como para quien cae salvaje pero involuntariamente en la violencia, es evidente que la violencia ejercida deja rastros, lastima a quien la sufre, pero tampoco quien la desencadena sale indemne. A menos que sea una bestia humana. Es la primera lección del filme: se puede ser un hombre de orden y ejercer una violencia inútil.

Pero esta violencia se proyecta, en el caso de Joe, en la que ejerce su hermano Frank. Éste es un «veterano» de Vietnam: acaba de volver de una guerra que «no fue limpia» y donde uno se volvía un asesino sin quererlo; decide no quedarse en la ciudad donde vive su hermano con su esposa y sus padres. Rehúsa verlos y rechaza la invitación de su hermano, que le brinda su hospitalidad. Cuando Frank trepa a un vagón de tren para alejarse de su familia, Joe lo contempla con admiración y murmura que es un héroe. ¿Qué pasa por la cabeza de Joe, que se siente mal por su gesto fatal y que no soporta verse como un asesino? ¿Cree él que su hermano veterano de Vietnam tenía allí razones para matar? ¿O bien lo considera como alguien que cede a la violencia sin ninguna razón, por desafío, locura o delirio? Frank lleva en sí una doble violencia: la del guerrero que vuelve de Vietnam y la violencia psíquica de un individuo que no puede hacer otra cosa. Este desdoblamiento está en el centro de una pregunta sobre la violencia y sobre los miedos que provoca: mientras que la guerra da derecho a matar, acerca al hombre al animal, la violencia ya no tiene legitimidad en un mundo en el que procede de la ley. ¿Qué hacer con la propia violencia? ¿Dónde meterla? Si Joe aporta una parte de la respuesta empleándose en la policía de esa pequeña ciudad de Nebraska, Frank no sabe qué hacer con su violencia. Y se comprende muy pronto que le tiene sobre todo miedo porque teme ejercerla contra sus seres más próximos.

La violencia del mensajero indio o el arte de la caza

Pero el interés del filme reside en la disolución del círculo familiar que acompaña al intento de Frank, el policía, de recrear el tejido familiar. La madre muere tras el retorno de su hijo, a quien no tiene tiempo de ver, y el padre se suicida poco después. Este gesto de matarse a sí mismo aparece después de una secuencia en el curso de la cual se suceden imágenes en blanco y negro: en ella se ve al padre soñando con una época añorada, aquella en la que jugaba con sus hijos, y más particularmente con Frank, por el cual manifestaba un afecto particular. Pero, ¿por qué precede el sueño al suicidio? El padre, vigorosamente interpretado por Charles Bronson, cuyo rostro podría ser el de un indio, recuerda un mundo y una época en la que sus hijos jugaban, en la que jugaban a batirse, en la que trampeaban con la violencia, en la que se dejaban llevar por las riñas para disfrazar mejor su agresividad natural. Al soñar con los tiempos de la infancia, sueña también con el mensajero indio, con el corredor indio, con el cazador indio, el *Indian Runner*, con aquel que corría a través del bosque para atrapar la presa, el oso, el *grizzli*.

> Había osos. No hace tanto tiempo. Había incluso muchos árboles. Una tierra completamente virgen [...] ¿Qué decía papá? Que había poblados sioux a cuarenta kilómetros al norte y a dieciséis kilómetros al sudoeste. Y que tan sólo era un bosque atravesado por mensajeros indios despedazados por los lobos. ¡Invulnerables! Destrozados por los *grizzlies*. ¡Invulnerables! Eso era lo que decía papá: «¡Invulnerables!».
> Fuera del tiempo y del espacio, el mensaje se convierte en un mensaje. Jamás habrás visto a un lobo o un oso que devorara un mensaje.» Y su hermano le espetaba: «Sé por qué dices eso: papá ha terminado por ganarse tu respeto. Tendría que haber sido un mensajero indio».

Este recuerdo de la violencia del mensajero indio enlaza a la familia con el círculo tribal, el círculo de los orígenes, con la época que precedió a la colonización y a un movimiento de urbanización que destruyó los poblados indígenas. En suma, evoca la ruptura genealógica de un microcosmos cuya memoria quedó herida. El movimiento es inverso al de *Guerreros de antaño*. Frank y Joe se acuerdan de un tiempo en el que el mensajero indio seguía corriendo alrededor de los poblados vecinos, no muy lejos de la ciudad donde vive desde hace tiempo la familia. La violencia se ha vuelto insoportable: no es ya la de los mensajeros indios que atravesaban en otras épocas las altas tierras. La tierra de los ancestros ha sido mancillada: en los poblados sioux que se hallaban a cuarenta kilómetros al norte y a dieciséis kilómetros al

sudoeste había bosques que eran atravesados por los mensajeros indios. «Destrozados por los lobos. ¡Invulnerables! Despedazados por los *grizzlies*. ¡Invulnerables!» Era otra tierra: la tierra de los indios, pero también la tierra en la que los dos niños jugaban con su padre fingiéndose mensajeros indios. «Fuera del tiempo y del espacio, el mensaje se convierte en su mensaje.» Hoy, la violencia ya no es un juego, ya no se sueña con juegos guerreros, con esas cacerías de animales (encarnación de la maldad) que se desarrollaban en los territorios indígenas. Hoy, los malvados que se apoderaron de la granja son los jefes de aquel de los dos hijos que se ha enrolado en la policía, evoca el padre antes de matarse. Hoy, los que han recuperado la tierra no tienen el fuego, no viven allí, les «importa un bledo» esa tierra. Al perder el arte de la caza, se pierde el fuego sagrado, el que quema, el que se siente cuando se roba al animal la serenidad de su último suspiro. «Tú has extinguido el fuego», le dice Franky a su hermano. «Estaba en ti cuando eras joven. Ardías. Lo que te queda es saber que has ardido, que llevabas el fuego en ti. He ardido. La tierra fue trabajada. He ardido. El suelo fue devuelto. Te lo han quitado todo. Asunto terminado. Se levanta la sesión.»

La mirada puesta sobre la violencia no se resume, sin embargo, a esta nostalgia por la infancia y las tierras por las cuales aún corrían los mensajeros indios. Para los miembros de la familia, «el mensajero indio» era el que se batía contra los animales en el seno del mundo natural. El mensajero indio respetaba a los animales a los que daba muerte, no subestimaba su propia parte salvaje, su animalidad. Al cazar animales, el mensajero indio establecía una diferencia entre naturaleza y cultura, lo que le permitía a los hombres no despreciar a los animales y resistir a su propia inclinación animal. Ahora, después de Vietnam, la guerra entre naturaleza y cultura se ha vuelto una falsedad que no deja otra salida que emplearse como «guardián de la ley» o correr por el túnel de la propia locura y dejarse atrapar por la violencia. Otra imagen obsesiona a Frank: la de un mensajero indio corriendo a toda velocidad por un túnel de chapa ondulada: ni techo ni suelo, sin inicio ni comienzo en ese conducto negro e interminable en el que el cuerpo y el espíritu quedan definitivamente prisioneros. Cuando la ruptura con el mensajero indio, la que simboliza el corte con los orígenes y la muerte de la infancia, queda consumada, la violencia se vuelve ciega: el túnel recuerda una de las secuencias de *Sueños* (Konna Yume wo wita, 1990), de Kurosawa. Hay en dicho filme una imagen de violencia en la que sucumbe el hombre «de cultura» de un mundo en el que la naturaleza ha sido borrada del mapa, donde los indios están muertos o aislados. Y en tal oscuridad, frente a tal ceguera, es difícil resistirse al propio salvajismo. Ya no se sabe qué hacer

con la propia violencia, con la animalidad, no se resiste a las pulsiones del mal. Imposible no recordar la larga escena de caza que representa, después de la del casamiento, una de las secuencias más fuertes de *El cazador* (The Deer Hunter, 1979), de Michael Cimino. Antes de partir hacia Vietnam, un grupo de amigos ponen a prueba su propia violencia juzgando su capacidad para matar animales. La escena de la muerte del ciervo es tan esencial como la de la apertura de *Extraño vínculo de sangre*: la manera de matar a un animal muestra la aptitud de los hombres para no ser animales. Acabar con un animal indefenso es monstruoso; correr tras él dándole su oportunidad, permitiéndole escapar, no lo es.

¿Cómo evitar «atacar como un animal»?

Después de dejar la ciudad de sus padres, a los que ha rechazado ver –para Frank, algo se ha roto en el orden de la memoria y de la filiación–, el veterano de Vietnam llega a una ciudad de Ohio donde se instala en un motel e inicia una relación de pareja con una joven. Joe trata de mantener el contacto, pero Frank se continúa negando: parece un gran animal herido que no soporta el contacto y al que no le gusta demasiado que le rechacen. En la calle, se da la vuelta cuando se roza con alguien, todo el que pase demasiado cerca es un agresor en potencia, una sombra que lo amenaza. Es más fuerte que él: cubre de golpes y agrede a quien lo mira mal. Frank es violento, pero esta violencia no es la del guerrero o la del boxeador que conoce a su adversario, es la violencia de un hombre con miedo y que teme sobre todo a su propia violencia, que descarga de cualquier manera porque no sabe qué hacer con ella. Es un veterano de Vietnam que ha vivido sin campo de batalla una guerra de sombras, una guerra donde la violencia llegaba de improviso y de todas partes. Ahora, «le atrapa, es más fuerte que él», tiene que atacar «como un animal».

¿Cómo evitar «atacar como un animal»? Esta violencia es multiforme: es violencia ritual, la del mensajero indio, la de aquel que no mata de cualquier manera porque sabe que puede convertirse en animal; es la violencia policial encarnada por Joe, una violencia legal que no es precavida ante el miedo y que puede volverse inútilmente salvaje; es finalmente la de Frank: una violencia enloquecida que aparece de golpe y provoca miedo a su autor, aparentemente el más violento y sin embargo el más sensible de todos a la desaparición del «mensajero indio». Tal vez sea porque vuelve de la guerra.

Frank se resiste a la violencia a pesar del placer que encuentra por momentos en ella, dejándose llevar por sus accesos de maldad. No se

deja influir por el discurso de Caesar –interpretado por Dennis Hopper, uno de los «malvados» del cine norteamericano contemporáneo junto a Christopher Walken, James Woods, Tommy Lee Jones y Kevin Spacey: el propietario del bar local que incita a Frank y trata de culpabilizarlo diciéndole que es desdichado porque no se atreve a hacer el mal, que es malo por miedo a no respetar a la Ley y a Dios–. Pero Frank se aleja de Caesar, un personaje cuya debilidad es evidente: exhorta a los demás a la violencia y corre a esconderse en el baño cuando las cosas parecen ponerse feas. Para Frank, no existen los fuera de la ley y los demás, las personas de ley, sino los débiles y los fuertes, los que buscan apaciguar la violencia congénita y los que la disfrutan, los que no tienen miedo de tener miedo y los que rehúsan tener miedo a la violencia. Caesar escupe sobre la ley, pero es un débil; Joe encarna la ley pero ha demostrado sus debilidades, su cobardía, y siente miedo, él, el antiguo granjero que se ha enrolado en la policía porque le quitaron las tierras. El único que no siente miedo de mostrar que tiene miedo de sí mismo, porque está enloquecido por su propia violencia, es Frank, el niño que no ha logrado envejecer, lo que provoca la muerte de su padre, que no podía olvidar los murmullos y la carrera del mensajero indio en el bosque.[34]

Frank siente miedo de sí mismo, tiene miedo de pasar a la acción, sabe que es incapaz de contenerse y que puede golpear a cualquiera, incluso a los que ama, porque el mensajero indio ha muerto. Y que ahora se mata de cualquier manera: su amiga Dorothy paga el pato en muchas ocasiones. Sin embargo, acaba decidiendo ir a vivir a casa de su hermano tras el suicidio del padre, se pone a trabajar, termina por casarse y su esposa Dorothy espera un hijo. Pero es más fuerte que él: el anuncio del nacimiento de su hijo lo aterroriza, lo saca de sí, parte a reunirse con Caesar en su bar, donde tiene un violento altercado con su hermano, que llega a recordarle el orden de las cosas, su genealogía. Bebe y ataca a un hombre que ha debido mirarle mal cuando él ya no veía nada, estaba en su túnel, el de la bebida y de la locura. Todo se termina en un baño de sangre, la sangre del hombre al que le ha sacado un ojo; la sangre de Joe, que se autolesiona para probarle que no es tan débil; la sangre de Frank, cuyo rostro está lacerado; pero también la sangre de Dorothy a punto de dar a luz.

34. El tema de la relación con el indio y el animal obsesiona al *western* norteamericano. En *Lanza rota* (Broken Lance, 1954), de Edward Dmytryck, Spencer Tracy, que ha tomado como segunda esposa a una «princesa india», enseña a sus hijos a no matar a los osos. Las últimas imágenes del filme muestran a un oso que mira a los humanos desde lo alto de la montaña, como si fuera su dios protector.

No se puede escapar a la sangre, al nacimiento, los símbolos son evidentes: no se escapa a la descendencia, a la genealogía, a los predecesores en las tierras indígenas. La deuda con una genealogía se vive aquí como una alienación: toda la violencia del filme reside en esta ruptura genealógica, en la ruptura histórica con las Tierras, que vuelve más insoportable la violencia, pues la condena irremediablemente a ser arbitraria, inútil o legal. Cuando el mensajero indio muere, la ritualización de la violencia desaparece y, con ella, la conciencia de que el hombre puede convertirse en un animal, dando prueba de una debilidad insigne a pesar de las exhortaciones a ponerse fuera de la ley (Caesar) o de las vestimentas de policía (Joe). Ya sólo falta que ciertos cineastas ritualicen la violencia en las imágenes (John Woo o Quentin Tarantino) por incapacidad para recobrar el sentido ritual de la violencia. El miedo que subyace a la violencia es aquí el de Frank, que no quiere crecer y al que se envía un día a Vietnam, pero también el de un padre que pone fin a sus días porque no puede seguir soñando con un mundo donde no se mataba a los animales de cualquier manera, donde se respetaba la serenidad de un animal a punto de morir. Cuando la caza no es ya un ritual, el suicidio se perfila en el horizonte como el arma de quienes se saben condenados a volverse cada vez más y más débiles.

La violencia, entre la muerte y la vida

La fuerza del filme de Sean Penn se basa en no nutrirse de ninguna utopía «ancestral» (el culto del mensajero indio no remite a la no violencia, sino al arte de la caza y al respeto por la muerte del otro). Pone al descubierto las convulsiones de la violencia subrayando de entrada que ésta puede escapar a su autor: se puede ser la víctima de la propia violencia, de esa violencia que da miedo porque sorprende, coge de improviso. En suma, uno puede convertirse en un malvado sin haberlo querido, se puede caer en la violencia sin haberlo deseado. Pero la violencia es también una tensión física que libera o empuja hacia la muerte: está en el origen del nacimiento tanto como de la muerte, algo que pone en evidencia el paralelismo entre las secuencias de la pelea y del parto. La violencia que sufre la parturienta y aquella que ejercen el jefe de policía o el discurso malvado de Caesar son antagonistas.

Como en la mayoría de los filmes a los que hemos aludido hasta aquí, y la película de Sean Penn tiene el gran mérito de echar luz sobre ellos, la mujer es un personaje central: sólo ella puede liberar de la violencia. Sin embargo, no es ajena a la violencia, libera de la violencia

porque puede dar la vida aceptando violentar su cuerpo, dejar lugar a otro en el interior de ella misma. Su cuerpo, que genera vida violentándose, sigue encarnando este encuentro entre cultura y naturaleza, esta alianza de la vida y de la muerte, de la que la caza del mensajero indio permanece como símbolo para algunos hombres, los cuales utilizan a las mujeres por miedo a tener miedo de su propia violencia.

Frank se va una vez más en el momento en que nace su hijo, pues tiene miedo de hacer daño, a su mujer o a su niño. Frankie tiene miedo de una violencia de la que no puede desembarazarse, tiene miedo de cortar con lo que queda del vínculo genealógico. Es el más lúcido de todos: conoce su propia violencia, sus debilidades, sabe que los recursos simbólicos de un mundo en el que la muerte se dulcificaba se han perdido, pero no quiere contribuir, correr el riesgo de agregar violencia. Hay quien ha podido ver en este filme la historia de un individuo presa de accesos de maldad, *Extraño vínculo de sangre* retrata a un personaje que no quiere imponer su violencia a los demás. Más loco que Joe, no es menos responsable, no quiere correr el riesgo de acabar con cualquiera que se le resista (mujer o niño) como ha hecho Joe al término de la persecución. Frankie no tiene más que una inquietud: ¿cómo no imponer mi violencia a los demás?, ¿cómo preservarlos de la maldad? Pero se plantea esta pregunta porque sabe que la muerte ya no se respeta, que se mata como pistoleros, de cualquier manera, y que los animales están a merced del menor disparo de fusil. Lo sabe, pero está convencido de que es preciso que el mundo se regenere: preserva a su mujer, fuerza de regeneración, y a su hijo, prefiguración de un porvenir. La cita de Tagore que aparece al final del filme –«Cada recién nacido significa que Dios no ha desesperado de los hombres»– revela el espíritu de la película y le da, con ese mismo gesto, toda su consistencia: Frankie teme a la violencia, se retira, se aleja de sus prójimos, de los débiles que creen todavía en una regeneración posible. Joe ha comprendido que no lo volverá a ver, pero murmura: «Está bien la vida, hermano mío». Como si este último le hubiera recordado que se está siempre en peligro de arder, arder en ese incendio que perturba dolorosamente el cuerpo y el espíritu de Frank. No podrá olvidarlo.

Se está lejos de una utopía invertida, de la nostalgia de la tierra indígena; la lección de los indios aparece más fuerte que nunca: «No se mata de cualquier manera, no se remata a los muertos, se los respeta». Alguna vez existió un arte de la guerra y un arte de la caza. Pero ahora se cae en una violencia que produce cada vez más miedo, pues uno se porta cada vez peor con los muertos. Se pretende hacer como si la muerte y los muertos no existieran, de ahí el doble movimiento de exteriorización e interiorización de la violencia. El respeto por los muertos es una

de las razones de ser de los vivos: en esto las últimas imágenes (las del entierro de Gracie) de *Guerreros de antaño* enlazan con el mensaje de *Extraño vínculo de sangre*.

Cruzando la oscuridad

Sinopsis de *Cruzando la oscuridad* (1994)

> Han transcurrido seis años desde el día en que John Booth mató accidentalmente a la hija de Freddy Gale. John Booth fue encarcelado y la vida de Freddy se convirtió en un verdadero infierno. No tiene más razón para seguir viviendo que la venganza. No encontrará descanso hasta que John haya pagado con su propia vida. Durante seis años, le ha seguido el rastro, se ha dedicado a contar los días.
>
> Finalmente John es liberado y Freddy va a poder pasar a la acción. Pero debe enfrentarse a su ex exposa, Mary, que ha tomado un camino diferente para olvidar ese drama y un matrimonio arruinado. Se ha vuelto a casar y cría a sus otros hijos. Por su parte, John lucha por seguir viviendo, perseguido él también por su acción, y encuentra consuelo junto a una joven pintora. Sabe por Freddy, quien ha venido a verlo tras su liberación, que no le quedan más que unas pocas horas de vida. Tras seis años de destrucción y espera, su combate culmina en un último enfrentamiento.

El segundo filme de Sean Penn trata también sobre la violencia, la infancia y la muerte. Al comienzo de *Cruzando la oscuridad* (Crossing Guard, 1994) se sabe que ha sido asesinada una niña de siete años, víctima de un hombre condenado a cinco años de prisión por homicidio involuntario y que ha llegado al final de su pena.

El filme explica la violencia cruzada de dos hombres –de ahí el título, que alude a la escena en la que el guardia que vigila la entrada de una residencia contempla cómo el padre prepara el arma de la venganza–. En efecto, el filme cruza dos violencias: la de John Booth, el asesino, que es cada vez más interior, provocada por el sentimiento de culpa, y la del padre de Emily (Freddy), que exterioriza la suya blandiendo constantemente un arma y que decide vengarse matando a Booth. El que cometió el acto mortal interioriza su violencia después de haberse lastimado la cabeza en prisión porque no se soportaba más; el que ha sufrido las consecuencias de la muerte de su hija decide exteriorizar su violencia interior y pasar a la acción. A diferencia de su esposa, la madre de la niña desaparecida, no consigue simbolizar la muerte. Freddy lleva en sí una violencia terrible, no ha soportado la

UNIVERSITAT JAUME-I BIBLIOTECA

muerte de su hija, no se presentó a su funeral, y miente cuando su mujer, de la que vive separado –se le ve frecuentemente rodeado de bailarinas en el local nocturno donde pasa las noches bebiendo–, le pregunta si ha visitado la tumba de su hija. Freddy no quiere olvidar nada, se siente abrasado por una violencia interior cuya única salida, según cree, es matar a Booth. Pero ¿está verdaderamente convencido, él, que acaba de maltratar a su mujer en su nueva casa y le gritó que ella quería que matara a Booth, que esperaba de él ese gesto pero que no lo reconocía? Mientras que aquel que sufre la muerte de un niño se apresta a cometer un asesinato, John Booth, el criminal, trata simétricamente de hacerse perdonar. ¿Qué relación hay entre la niña muerta y él, sino el personaje de ese padre que ha perdido los estribos, que «lo busca» y entra en su remolque para matarlo pero fracasa porque su pistola tiene el seguro puesto? El que ha cometido el crimen se encuentra con quien lo ha sufrido, sus dolores se comunican, pero será preciso que Freddy cometa un error similar al de Booth, conduciendo en estado de embriaguez por la autopista, para que la caza del asesino cambie de rumbo: es arrestado por haber bebido demasiado a lo largo de la ruta que lo conduce hacia Booth, quien había atropellado a su hija por conducir ebrio. Uno y otro se cruzan porque la respuesta de la ley no puede ser suficiente para desembarazarse de la prueba de la violencia (la propia o la del otro: John ha sufrido varios años de prisión, pero eso no basta para liberarlo de la muerte de Emily, mientras que Freddy no consigue olvidar, como sí hace su mujer, y no tiene más deseo que cumplir su venganza.

En la larga secuencia final, Booth trata de escapar de Freddy, que ha venido a arreglar las cuentas: se pone a correr y atrae a Freddy, obligándolo a seguirle hasta el cementerio donde se halla la tumba de su hija. El combate contra la violencia es aquí, como en muchos otros filmes, inseparable del tema del respeto por los muertos. ¿Cómo manifestar respeto por un muerto? ¿Un muerto matado por otro, o uno de cuya muerte soy autor? ¿Cómo escapar de la espiral de violencia y la venganza? ¿Cómo evitar que la violencia se desborde y que produzca un ciclo infinito de prevalecimiento de la fuerza? El interés de este filme es mostrar que se da un desvarío de violencia, que la violencia es una experiencia. O que no es posible librarse de la propia violencia más que experimentándola, enfrentándose a la emoción que suscita.

Booth no ha purgado su crimen involuntario porque haya pasado por la prisión y sufrido una condena, y el padre no logra superar la emoción y no puede imaginar otra salida que no sea un acto de venganza. La violencia es una prueba temible que exige que uno se enfrente a ella: no se puede salir de ella, no hay otra salida que respetar la memoria de quien

fue su primera víctima. Al acercarse a la tumba de Emily, los dos hombres conseguirán aceptar su propia violencia. Freddy comprende que su deseo de venganza no le permite olvidar lo que le atormenta y le hace sufrir, y John se acerca a la tumba de su víctima para hacerse perdonar. El argumento del filme es en esto muy explícito: el padre, borracho al volante, se pone en una situación en la que él mismo podría atropellar a alguien, un niño por ejemplo. Comprende que no es inmune a la violencia y que está dispuesto a cometer un crimen por olvidar otro. Sobre la tumba, mirando las dos estatuas, que representan a un niño y un cordero (*to our two lambs*), que la madre ha hecho esculpir, se estrechan la mano y el padre acepta perdonar a John Booth, aquel a quien había querido matar creyendo que eso le permitiría desembarazarse del peso de la muerte de su hija. El filme corresponde a una doble prueba: la prueba de aquel que está sometido al deseo de venganza y la de aquel que se quiere hacer perdonar. ¿Cómo superar esta doble prueba sino respetando la memoria de la víctima, de esa niña que ha muerto a causa de la pequeña locura de un hombre? El respeto por los muertos y las víctimas es la mejor manera de resistirse al exceso de la violencia, al ciclo infinito de la venganza.

Tercera parte

Reciclajes de la violencia: Martin Scorsese y Stanley Kubrick

¿A qué corresponde la impresión de estar cayendo en la violencia? Esencialmente a que no se sale de ella ni utópicamente ni de manera revolucionaria; a que la violencia de la historia tanto como la de los individuos no se puede anular. En suma, se está preso en una violencia de la cual no es concebible escapar. ¿Hay que concluir entonces que nos hemos vuelto esclavos de la violencia y que no hay lugar para la escapatoria? Ciertamente, no. Lo que interesa prioritariamente en este libro es el hecho de que, aunque la esperanza de una salida de la violencia, de su fin, de su anulación, sea una ilusión, no es posible aceptar el tratamiento actual de la violencia. Por eso debemos desplazar sensiblemente la perspectiva y preguntarnos por la utopía (hay que salir) y el estado natural (el hombre sucumbe a una violencia en la que está instalado). Lo que conduce a superar la oposición entre el bien y el mal, entre la mala violencia y la invención de un mundo donde no habría.

Desde esta óptica, parece que la violencia puede reciclarse de manera permanente: adoptando diversas formas que permiten convivir más o menos bien con ella, no para de mutar, de cambiar de piel y de rostro. Entre la idea de que somos prisioneros de la violencia y la utopía de un

mundo sin violencia, hay que aprender a ver un mundo donde la violencia se recicla constantemente, se transforma. Más aún, la polémica sobre la violencia de las imágenes es indisociable de la capacidad de éstas para reciclar la violencia difundida en la sociedad y en nosotros mismos. Decir que las imágenes son violentas es una constatación irrefutable, pero no todas las imágenes violentas son iguales: no tienen ni el mismo estatuto ni la misma ambición. Están las que son aplastantes, las que duplican la violencia al mostrarla y las que intentan reciclarla, convertirla, es decir, frenarla.

Enojarse por la violencia de las imágenes no deja de ser una simple invocación si uno no se pregunta cuáles son las que, estéticamente, logran transformar la violencia que muestran. El análisis de algunos filmes de Huston, Scorsese y Kubrick tiene por objeto mostrar que podemos oponer a la nueva economía de la violencia, que la acepta como un dato inevitable, otras realizaciones que se esfuerzan por detener su curso.

1. ¿Qué hacer con la violencia? De la caída a la escalada

> Me pregunto por qué se ven hoy cada vez más efectos especiales que muestran cuerpos mutilados o en descomposición.
>
> Martin Scorsese

¿Debemos entender que ya no hay distancia posible? ¿Que estamos atrapados por un movimiento de naturalización de la violencia alentada por la guerra de las imágenes? ¿Estamos condenados a dar vueltas alrededor de una violencia que se pretende cada vez más natural y que ya no se presenta como una experiencia? Por eso la siguiente pregunta: ¿no se está condenado a reciclar la violencia cuando no se logra salir de ella? Una pregunta que hay que reformular: ¿cómo reciclar la violencia si el exceso y la irrisión fracasan, incapaces de interrumpir el flujo de las imágenes y de la violencia? A través de algunos filmes, más antiguos que los analizados anteriormente, de Martin Scorsese y Stanley Kubrick, se verá tal vez que se puede modificar el curso de la violencia «en imágenes».

Cómo se entra en la violencia (*Taxi Driver*)

La violencia no es una premisa natural en *Taxi Driver* (1976): puesta en perspectiva durante toda la extensión del filme, corresponde a una experiencia efectiva y no consiste sólo en la conflagración final, al ataque de violencia que conjuga la experiencia de la caída individual con la escalada de la tensión. Esta puesta en escena permite ver cómo se sale o se entra en la violencia, pero también cómo ésta es plural, múltiple, multiforme y que no remite al movimiento ininterrumpido, natural y circular (que «recomienza siempre») al que nos ha habituado el cine contemporáneo de la violencia. Esta polifonía de la violencia debe ser tomada en consideración, es injusto juzgar el filme en función únicamente de la secuencia de la matanza: la experiencia de la violencia va acompañada de un aumento en la potencia de las armas y de la fuerza que aparece como la única respuesta a la pérdida de identidad que está en el origen de la caída libre de Travis (Robert de Niro). La violencia ascendente acompaña la caída libre de quien está de vuelta de un primer «viaje al final del infierno» para tomar el título francés de un filme de Cimino en el que se asiste a una partida y a un retorno de Vietnam.[35]

Aunque las imágenes de Vietnam no aparecen en *Taxi Driver*, se sabe muy pronto que Travis es un veterano de la guerra y que ha combatido junto a los marines. Tras escapar de la violencia de la guerra, emprende un segundo «viaje al final del infierno». ¿Cómo no volver a caer en la violencia después de vivir una guerra? Las primeras imágenes del filme son significativas: una enorme nube de humo invade la pantalla, haciendo creer en una explosión, pero un vehículo –el *yellow cab*, el taxi amarillo– aparece progresivamente tras la pantalla de humo que se confunde con el vapor que se escapa del subsuelo neoyorquino. Mientras que los filmes contemporáneos exhiben una violencia de «después de la guerra», *Taxi Driver* evoca de entrada una violencia guerrera que deja secuelas hasta el punto de desencadenar una guerra urbana de proporciones terroristas.

¿Cómo salir de la violencia guerrera? Esta pregunta es el punto de partida de *Taxi Driver*. Pero más que ver en este filme el desplazamiento de una violencia a otra, una recaída en la guerra, sería mejor observar en él el fracaso de todas las posibles salidas a la violencia. A diferencia de los filmes en los que la violencia reina con carta de naturaleza, la escalada de violencia sucede aquí a la caída de alguien que habla cada vez menos: porque no se responde a sus angustias, dado que no sabe ya

35. Es también el caso de la admirable *Cutter's way* (1981), de Ivan Passer.

dónde está «después de la guerra». Tras haber escrito en su diario las siguientes palabras: *anytime, anywhere* (en cualquier momento, en cualquier lugar), las recita en su taxi nocturno con el cual se dispone a ir a «cualquier lugar». Travis se encuentra en un observatorio móvil desde donde ve la guerra urbana, las imágenes de la ciudad que desfilan como por una pantalla. La ventanilla del vehículo hace de pantalla para el mundo exterior: permite ver el exterior y protegerse de la adversidad, resistir a los fantasmas de un mundo transparente que se alimenta de la indeterminación entre el exterior y el interior. Pero Travis no se siente bien en su interior, está cada vez peor, se siente encerrado en su habitáculo. El contexto es tanto más infernal cuanto nadie parece darse cuenta de su problema. No hay nadie que responda.

Otro veterano de Vietnam, de apodo Wizard, «El mago», no hace más que decirle que debe «dedicarse a su trabajo» y se conforma con una filosofía de pacotilla. Un día tiene la oportunidad de observar a Betsy, la secretaria de un político en campaña, intenta seducirla y lo logra; la invita a tomar un café y luego a ver una película «porno», lo que pone fin a su relación. Tras ese doble fracaso con la profesión (Wizard) y las mujeres (Betsy), Travis «se sumerge» en la caída, en el hundimiento de su identidad. «El drama del héroe de Scorsese es encontrarse sin palabras; agotado por el esfuerzo inútil de expresarse con palabras, logra hacerlo por medio del gesto más crudo.»[36]

Así que Travis pierde pie, lo que hace que el mundo circundante resulte para él aún más malo y repugnante, una especie de cloaca, de retrete. El filme desarrolla el tiempo de la caída: las vidrieras y los espejos –donde se mira cuando está transmutándose (tiene el aspecto de un indio cheroqui), es decir, hundirse en la violencia– tienden a fisurarse, a romperse en pedazos. El parabrisas le protege cada vez menos del exterior, ya no hay reflejos, efectos de espejo, y queda atrapado por el deseo de vengarse, por las seducciones del odio. No queda más que encontrar la ocasión, porque la caída ha dado lugar a la escalada de la venganza. Conmovido por una joven prostituta, Iris (Jodie Foster), trata de salvarla para vengarse de todos los demás, de todos los que, al no reconocerlo, lo han condenado a prostituirse a su manera, a no tener otra imagen de la mujer que la de un filme pornográfico. Se está al final de una escalada en la que el espíritu de sacrificio se une al deseo de venganza, y Travis mata a tres personas: a Sport, el proxeneta (Harvey Keitel) que ha tomado a Iris como rehén, al cliente de Iris y a un segundo

36. Jean-Philippe Domecq, *Martin Scorsese. Un rêve italo-américain*, «Bibliothèque du Cinéma», París, Hatier, 1986, pág. 64.

proxeneta. Después de vestirse con ropas de guerrero, frente al fracaso repetido, Travis se convierte en un asesino para no ser la víctima de su propia caída libre. No mata por matar sino para salvarse y así salvar a los demás –no es por eso menos criminal, una prefiguración de los *mass murders* y los *serial killers*–. Pero es un *killer* que ya no sabe dónde está, cuya maldad es desdichada, y en esto está próximo al *Teniente corrupto* (Bad Lieutenant, 1992) de Abel Ferrara. En una escena memorable, repetida en *El odio* de Kassovitz, se le ve mirarse en un espejo, descubriendo en el cristal el reflejo del rostro de un hombre cuya identidad pasa fatalmente por las armas. Su identidad, su reconocimiento, serán los de un criminal: se mira caer en la violencia, convertirse en asesino, puesto que no es un *natural born killer*. La experiencia de la caída (del sujeto) y de la escalada (en la violencia) no podía faltar: la prueba de la violencia y el deseo de reconocimiento son los temas centrales del cine de Martin Scorsese. Para que la violencia siga siendo concebida como una experiencia, es necesario que participe del problema del reconocimiento y del vínculo social: lejos de contar la historia de una matanza, el filme teje el relato de un individuo que fracasa en ser reconocido y busca mediaciones; su fracaso es el origen de una escalada de la violencia.

Aquí reside la diferencia con los filmes contemporáneos de violencia donde la distinción entre interior y exterior ya no tiene sentido: se asiste en *Taxi Driver* al naufragio de las fronteras de la experiencia, un naufragio que precipita la escalada de la violencia. *Taxi Driver* termina allí donde comienza un *serial killer* contemporáneo. Travis es todavía un sujeto, un sujeto a punto de ser «presa» de la violencia.

Los signos del reconocimiento (*El rey de la comedia*)

Todavía queda por constatar que Travis se convierta en un héroe después de la masacre: el asesino se transforma en estrella y su foto aparece publicada en los diarios. El reconocimiento que finalmente se le propone descansa en una mentira, pues ha matado ciegamente y no es un héroe. Sólo el *serial killer* cree que es realmente un héroe y que se sacrifica para salvar al mundo de la violencia.

El filme no se detiene entonces en la escena de la matanza, Travis va a ser reconocido como un héroe porque ha matado a los proxenetas. No se celebra en él a un criminal que ha querido vengarse del desprecio de una mujer, de la incomprensión de la que es objeto, se aplaude al héroe de la guerra de Vietnam, al veterano que sigue defendiendo los valores de la civilización. Su violencia es tanto más celebrada cuanto procede de un

veterano de Vietnam. Travis recibe una doble recompensa: es un héroe de guerra y es una estrella cuya foto aparece en la prensa. Este doble reconocimiento traduce la capacidad de la sociedad norteamericana para reciclar la violencia: violencia de la guerra, violencia urbana, violencia mediática. Pero aquí el reciclaje permite reconsiderar una mala violencia, un crimen, como una violencia útil. Travis se convierte en un héroe mientras que es un criminal, porque la masacre de la que es autor es doblemente interpretada en función de la violencia pasada (la del héroe de Vietnam) y de la violencia de las imágenes (la mentira de la heroización mediática).

En *El rey de la comedia* (King of Comedy, 1983), Scorsese lleva hasta el límite esta lógica del reciclaje de la violencia a través de la heroización (o el estrellato). Si el reconocimiento del héroe de la guerra favorecía, en el caso de Travis, su estrellato mediático, aquí ya no es el caso: el personaje de De Niro –un charlatán impenitente, mientras que Travis habla poco– no puede gozar de un reconocimiento «público» más que transformándose él también en «rey de la comedia», imitando a su ídolo.[37] Es decir, tomando el lugar del otro, en el cual se proyecta, porque una estrella se confunde con su imagen. Desde este óptica, va a tomar como rehén a Jerry Langford –interpretado por Jerry Lewis– y reemplazarlo impensadamente en el programa de televisión que habitualmente presenta. Pero su éxito reside, paradójicamente, en su capacidad para no imitarlo, en contar su propia vida, en mostrarse como lo que es, un mediocre incapaz de ser un buen imitador. La pregunta: «¿Cómo me he convertido en héroe?» se transforma entonces en: «¿Cómo un don nadie ha llegado a dirigirse a otros que se reconocen en él?». Los telespectadores saludan a quien ha querido convertirse en estrella porque ha precisado un rodeo violento –el secuestro– para poder proclamar su identidad. Aquí el reconocimiento, cuya lógica es llevada a su extremo, no es falso, aun cuando no ha podido evitar la mediación de la televisión. Para ser reconocido, hay que mostrarse ante los demás «como uno es» y no imitando a héroes o estrellas fatigados. El imitador no es creíble: cuando Jerry Langford llama por teléfono a su productor para avisarle de que ha sido tomado como rehén, no se le cree; y tampoco se cree a Rupert cuando cuenta que ha secuestrado a Jerry. El cazador cazado: ésa es la ley de la imitación y del desdoblamiento.

En *Taxi Driver*, la violenta matanza transforma a Travis en estrella; en *El rey de la comedia*, el secuestro televisivo se resuelve con el reco-

37. En 1996, Robert De Niro rueda *Fanático* (The Fan), un filme próximo a *El rey...* donde persigue a su ídolo, que es en este caso un campeón de baloncesto.

nocimiento de un mediocre. En el caso de Rupert Pupkin –que resulta difícil de identificar al principio, porque su nombre suena a «Popcorn» en la boca del agente de seguridad que lo expulsa del edificio donde está la oficina de Jerry Langford–, el reconocimiento mediático es la conclusión de una lucha por el reconocimiento. Pero, para ello, ha sido preciso recurrir a una doble estratagema: a la violencia de un secuestro y a una mediatización por las imágenes para decir lo que se es, para afirmar la identidad. Para Rupert, hay que destruir todas las pantallas y reencontrarse en directo, sobre la única pantalla que no «hace pantalla»: la televisión. Mientras que Travis ve el mundo a través de la ventanilla de su coche que «hace pantalla», que distorsiona, Rupert traspasa todos los cristales: lo demuestra la cantidad de veces que pasa a través de las puertas transparentes de los edificios donde se encuentran el apartamento de Jerry o su oficina.

¿Cómo hacerse reconocer? Una misma pregunta recorre estos dos filmes cuyos personajes principales son respectivamente un «justiciero» y un «secuestrador». En ambos casos, esos dos «héroes» poco recomendables buscan restablecer el espacio de la confrontación. En estos dos filmes de Scorsese, y en esto se diferencian de las películas del círculo de la violencia, ésta no es separable de una lucha por el reconocimiento. El *serial killer* cree sacrificarse por el resto de la humanidad, pero no tiene ninguna exigencia de reconocimiento e incluso sus apariciones en la televisión son para él una ocasión de redoblar la violencia de los actos con la de las imágenes, de seguir mostrándose como un agresor.

Pero la lucha por el reconocimiento culmina en una falsa victoria: no pone fin a la violencia. Más bien al contrario, se asiste, en el final de cada uno de estos dos filmes, a un retorno al punto de partida. Rupert quiere imitar al imitador: al desear suplantarlo, vuelve a ser él mismo, porque fracasa en una imitación que lo conduce a contar su fracaso personal. El éxito procede de la expresión del fracaso, de su situación inicial. A la inversa, Travis, que rehúsa suplantar e imitar a los demás, descarga contra ellos su violencia. Lo que termina por salvarle, pues esa violencia le permite ser reconocido como un guerrero victorioso, como un héroe de la guerra. La paradoja reside aquí en un retorno a la situación del guerrero de la que se trataba de salir.

Tanto en un caso como en el otro se produce un reciclaje de la violencia. La fuga hacia adelante da pie a un regreso al principio: la violencia de uno y de otro es reciclada pero no recibe tratamiento. Travis y Rupert se ven arrastrados a la situación inicial de fracaso. Pueden disfrutar de la situación –Travis contemplando a Betsy desde su coche, como si se hubiera convertido en alguien distinto–, pero saben que recurrir a la

violencia no sirve para nada. Caídos en la violencia «por nada», simulan un éxito efímero, el que les brindan los medios de comunicación. Si la diferencia con los asesinos natos es evidente –Travis y Rupert son sujetos que han pasado por la experiencia de la violencia y del fracaso–, la paradoja final no es menos temible: para ser reconocido como se es, hay que hacer acto de violencia y luego exhibirse en la pequeña pantalla. No hay mejor instrumento para el éxito que los medios de comunicación: el ejercicio de cierta violencia es captado de inmediato. Scorsese ha cerrado el círculo del reconocimiento sin tocar el círculo de la violencia: ésta no se puede separar de un problema de reconocimiento que en cambio no afecta al *serial killer*. A este último no se le ocurriría contar su vida por televisión para quejarse de ser un mal nacido: el *serial killer* se muestra para decir que es un asesino, que es el más fuerte y que nadie se le escapará.

Scorsese pone en escena una violencia que está construida, no es natural, pero sobre todo muestra que la sociedad norteamericana tiene una gran capacidad para reciclar la violencia y que las imágenes (televisión y cine) contribuyen a ello. Cuando la violencia es reciclable, la sociedad puede sobrevivir a ella, no ceder bajo su peso acumulado, a condición de que los héroes o las estrellas reemplacen a los asesinos y a los guerreros. El héroe es aquí un asesino disfrazado.

A diferencia del cine contemporáneo de la violencia, no se está –en los filmes de Scorsese– instalado en la violencia. Pero no se sale de ella más que exhibiendo las imágenes ilusorias y efímeras del éxito. Las últimas imágenes de *El rey de la comedia* no son tranquilizadoras; Rupert está solo en escena, algo desconcertado y despechado. Como si no supiera qué más decir, como si empezara a perder pie. Dirigiendo algunos años después *¡Jo, qué noche!* (After Hours, 1986), con guión de Griffin Dunne, Martin Scorsese mostrará una experiencia de la violencia sufrida por un personaje que no la comprende en absoluto.

2. ¿Cómo tratar la violencia?

La naranja mecánica y *La chaqueta metálica*

Entre las primeras realizaciones de Stanley Kubrick, tal vez se recuerde su cortometraje titulado *The Day of the Fight* (1951), que contaba la jornada anterior al combate de un boxeador: el personaje del boxeador ocupa el primer plano en lugar del *ring* donde se va a desarrollar la pelea. Habrían de seguirle un segundo cortometraje (*Flying Padre*, 1951), una película de guerra (*Fear and Desire*, 1953) y dos filmes de cine negro de calidad –*El beso del asesino* (Killer Kiss, 1955) y *Atraco perfecto* (The Killing, 1956)– antes de *Senderos de gloria* (Paths of Glory, 1958). Aun sin saber que el penúltimo filme de Kubrick (*La chaqueta metálica* [Full Metal Jacket, 1987]) retoma el tema de la guerra de Vietnam después de Michael Cimino, Brian de Palma y Oliver Stone, se observa de entrada que Kubrick no cesa de girar alrededor de los temas de la guerra y de la violencia. Pero este cineasta, que muestra la violencia a través de imágenes y se aventura con virtuosismo en géneros cinematográficos muy diferentes –de romanos en *Espartaco* (Spartacus, 1960), de ciencia ficción en *2001, una odisea del espacio* (2001: A Space

Odissey, 1968) o de terror en *El resplandor* (The Shining, 1980)–, se interesa menos por el contenido de los argumentos (es siempre el interés por el género lo que le mueve) que por el tratamiento posible de la violencia. A la cuestión del reciclaje de la violencia (la de Scorsese) se superpone aquí la del tratamiento de la violencia.

En *La naranja mecánica* (A Clockword Orange, 1971) estalla la obsesión de Stanley Kubrick por la violencia. Aun cuando se resaltan con mayor frecuencia las escenas de violencia gratuita de la primera parte (desde el asesinato del mendigo por parte de Alex DeLarge y su banda –Dim, Petes y Georgie– a la paliza al escritor Mr. Alexander y la violación de su mujer), el filme de Kubrick –inspirado libremente en una novela de Anthony Burgess– lanza de entrada una mirada extremadamente dura sobre la voluntad de médicos y policías de tratar la violencia para erradicarla, como en el tratamiento Ludovico. El mensaje es claro: uno no se desembaraza de la violencia, no hay manera de hacer que el individuo que la ejerce llegue a asquearse de ella. Por eso, hay que comprender que los individuos no son asesinos biológicos a los que se podría extirpar el virus o la tara de nacimiento, y también que la voluntad de terminar con la violencia –la del orden moral y represivo– no es más que una manera de duplicarla, de intensificarla. La lucha contra la violencia es a su vez una violencia que no permite de ninguna manera terminar con ella: este círculo vicioso es bien conocido. Y Kubrick lo hace aún más evidente al recurrir de manera inesperada al ejemplo estético, sin preservar a la gran cultura, sin glorificarla como la sublimación de la agresividad o como instrumento de la catarsis: en efecto, Alex se excita con la música de Beethoven –como la música de Wagner acompaña la guerra y un ballet de helicópteros en *Apocalypse Now* (Apocalypse Now, 1979) de Coppola– y el orden psiquiátrico pretende que la rechace para liberarlo mejor de sus ataques de violencia. Aquí el mensaje sigue siendo claro: no existe un buen reciclaje –ni siquiera por el arte– de la violencia.

Sin embargo, el cineasta tiene el mérito, a comienzos de la década de los setenta, de haber puesto en escena una violencia inédita: una violencia de banda, gratuita, donde la droga y la sexualidad desempeñan un papel decisivo; y de mostrar que la reacción a esta violencia podía resultar catastrófica si se acudía a la ciencia para imaginar cómo ponerle fin. Al enfrentar el desencadenamiento de la violencia gratuita y la utopía científica, Kubrick proponía una lectura claramente política. El final del filme no deja lugar a dudas: el fracaso del tratamiento de Alex llama la atención sobre su caso y da lugar a una manipulación política. No, la violencia no ha desaparecido al final del conflicto que oponía la violencia del

criminal loco a la del médico erradicador: muy por el contrario, la violencia de Alex es recuperada políticamente. La interpretación en términos de reciclaje se impone de entrada: la medicina trata de reciclar la violencia natural de Alex antes de que un político la utilice para reforzar su voluntad de poder. Pero, a diferencia de Martin Scorsese, el reciclaje es aquí el de la política y no el de los medios de comunicación.

La chaqueta metálica aporta, más de quince años después, una prueba suplementaria de que no se logra controlar totalmente la violencia, que renace siempre de sus cenizas y de que hay un reciclaje infinito de la violencia. Como el proyecto médico de un control de la violencia, el aprendizaje militar en el campo de entrenamiento que aparece en escena durante la primera parte del filme está condenado al fracaso: esta violencia hipercontrolada, perfecta, llevada al extremo, resulta en efecto impracticable e inútil en el terreno de batalla. Y con razón: el control de los cuerpos y los espíritus es para ejercer mejor la violencia contra los demás, el violentarse es para estar mejor en el momento del ataque, como si el autocontrol excesivo no conllevara el riesgo de dañar el cuerpo y el espíritu. El entrenamiento militar y la guerra de verdad son dos mundos totalmente ajenos entre sí, dos formas de tratamiento de la violencia que no tienen nada que ver la una con la otra. El reciclaje de la violencia aparece entonces imposible. Serge Daney ha subrayado esta disonancia: la ruptura que se produce a la mitad (uno se encuentra proyectado a Da Nang y a Hué) provoca un cambio de ritmo entre las dos partes del filme. De esta manera se ridiculiza retrospectivamente la violencia aprendida en el entrenamiento: se trata aquí menos de una crítica del ejército y de sus hábitos que de una denuncia de todas las formas de tratamiento, de control de la violencia. La violencia no se controla, al menos nunca por completo y jamás sin consecuencias: en eso reside el enigma que plantea. Los hombres conservan su parte de animalidad y bestialidad.

Pero la oposición entre las dos partes del filme, la ruptura entre los dos tipos de violencia puestos sucesivamente en escena, no bastan para comprender la metamorfosis de la violencia. Los dos personajes –Pyle y Cowboy–, alrededor de los cuales gira cada una de las partes, lo muestran muy bien.

Obeso, fláccido, incapaz de seguir el ritmo del entrenamiento, Pyle es la bestia negra del sargento encargado de la instrucción: objeto de vejaciones y desprecios, una de esas víctimas que tritura ritualmente la maquinaria militar, Pyle logra, sin embargo, no sin sufrimientos y con la ayuda de Cowboy, convertirse en un soldado de élite, en todo caso un excelente tirador. Con la aptitud inesperada de Pyle de pasar de la in-

competencia a la competencia, es decir, de manejar los resortes de la violencia, se tiene la sensación de asistir a la victoria de la violencia controlada y enseñada; se trataría en este caso de una violencia buena, la del guerrero educado en el arte de la guerra y en el autocontrol de su cuerpo. Pero, sin que sea preciso siquiera recordar la violencia psíquica ejercida por el sargento y la barbarie de la que da pruebas –no habla, aúlla– para que todo el cuerpo de la compañía forme un solo cuerpo, el suicidio de Pyle es la prueba irrefutable de que la educación por las armas no puede terminar más que en un fracaso. Y que a fuerza de endurecer los cuerpos, se condena a los hombres a volverse insensibles o a estallar.

Después de haber tranquilizado a Pyle y de haberle ayudado durante su calvario, Cowboy se reencuentra con los demás sobre el terreno. Un terreno que no es un campo de batalla –¿dónde está el enemigo, que parece haber desertado de esa guerra?– sino un lugar movedizo donde las sombras reemplazan a los enemigos visibles, un teatro extraño que parece más un laberinto que un campo de ejercitación. La desorientación es absoluta, Cowboy es su expresión más perfecta: lejos de ser un perdedor, un derrotado condenado a convertirse en alguien distinto a sí mismo, o un luchador que no se hace preguntas, Cowboy, que aparecía como diferente a los demás durante el período de formación (lee libros, no vacila en criticar a sus superiores, no le gusta la disciplina, tiene una «personalidad»), manifiesta en el terreno una naturaleza doble. No es un pacifista ni un hombre de guerra sino las dos cosas a la vez, de lo que da muestras su casco, en el que se encuentran yuxtapuestas la insignia de la paz y la inscripción *Born to kill*, la manera de decir que no es aún un natural *born killer*, que no es de naturaleza violenta y que su naturaleza es doble, que es un hombre de bien y de mal. Y ésta es una ambigüedad –que es también la de *La naranja mecánica*, donde la idea de controlar la violencia responde a su desencadenamiento ciego– que atraviesa un filme en el que los tiempos de paz y los tiempos de guerra no se distinguen claramente. De ahí el famoso lapsus de un oficial que le dice a Cowboy: «It's a hardball world, son. We've gotta keep our heads until this peace craze blows over» (Debemos mantener la cabeza sobre los hombros hasta que se pase esta locura de la paz).[38] Este equívoco que acompaña una invocación a la «dualidad interior» culmina en la escena final, en el curso de la cual Cowboy mata al soldado vietcong (una muchacha) que se las había arreglado sola para inquietar a todo el grupo de soldados norteamericanos. La ambigüedad se expresa aquí en una indecisión: ¿por qué mata a la joven vietcong? ¿Por compasión? ¿Para ahorrarle sufrimientos inútiles o para usar una bala de más en el cuerpo de un enemigo que les ha tendido una trampa? No se sabe cómo interpretar esa escena final.

38. Citado por Sandra Bernardi, *Le Regard esthétique ou la Visibilité selon Kubrick*, Presses Universitaires de Vincennes, 1994, pág. 36.

Tanto en el caso de Pyle como en el de Cowboy, la violencia no deja de metamorfosearse, de tomar formas sucesivas y no salva a nadie: aquel que se creía ajeno a ella la ha empleado como los demás, el que daba pruebas de una incompetencia absoluta logra superarse, violentarse y convertirse en un guerrero. Ésta es la lección: siempre aparece alguna violencia contra uno mismo y contra los demás, por más agazapada que esté o por más rechazada que sea, hay un tratamiento nefasto de la violencia que da menos lugar a un reciclaje que a una sucesión de «ataques de violencia». La lección de Kubrick se junta entonces con la de Scorsese: si la violencia es claramente una prueba, una experiencia, su utilización es inseparable de conductas fracasadas y es ilusorio querer erradicarla, tratarla médica o militarmente, contenerla en uno para volcarla sobre los demás.

La lección de Kubrick: el arte de la mirada

Pero el cine de Kubrick no se queda en esta constatación de la imposibilidad de un tratamiento. No se conforma con auscultar la experiencia de la violencia. Mostrando que ésta puede volverse cada vez más gratuita, patológica, que los *born to kill* se están convirtiendo en *natural born killers*, se pregunta cómo invertir el curso de esta experiencia. Invertir el curso de la violencia no es interrumpirla, creer que se puede poner fin a la escalada, sino orientarla hacia sí misma. Pero ¿qué significa esta inversión de la violencia? Aunque los filmes desgranen las secuencias de un relato, de lo que habría que llamar cada vez una historia, Kubrick no cesa de remitir al sujeto: la experiencia de la violencia no es neutra, está hecha por individuos o instituciones. En esta perspectiva, la inversión de la violencia adopta al menos tres formas.

Desbordamiento por analogía

¿Cómo admitir que la violencia no es una tara biológica, que los hombres no son malvados animales, y que al mismo tiempo no puede ser interrumpida, tratada, sin que se produzcan daños suplementarios? En *Senderos de gloria*, que transcurre durante la primera guerra mundial, Kubrick presenta en varias ocasiones, en la gran sala de un castillo, a los

tres oficiales que son los protagonistas de la acción y que deben afrontar un dilema (¿hay que sacrificar o no a los rebeldes?), bajo un cuadro de Watteau que muestra a tres actores con sus respectivas máscaras. «En *Senderos de gloria* encontramos dos dimensiones teatrales y una guerra considerada como teatro que se opone a un teatro comprendido como verdad interior. Los lugares se oponen en la puesta en escena: un gran castillo del siglo XVIII, donde dos generales juegan con vidas humanas, y la trinchera donde mueren los soldados, combatiendo a un enemigo invisible e imposible de alcanzar [...]. En una sala lujosamente amueblada, los dos generales intercambian declaraciones repletas de figuras retóricas [...]. Durante este tiempo, la cámara, siguiendo a los personajes, deja entrever en el fondo algunos cuadros. En particular un célebre Watteau: *El amor en el teatro italiano*».[39] Se comprende enseguida que los tres personajes del cuadro (Pierrot, Arlequín, Pantalón) corresponden a los tres oficiales que se llaman respectivamente Miereau, Broulard y Dax. La lección es evidente: los actores de la violencia interpretan papeles diferentes, son sobre todo personajes que se desplazan sobre el gran escenario de la violencia (el edificio donde se desarrolla la acción bélica de *La chaqueta metálica* se presenta como un gran teatro kafkiano).«Mientras miramos a los personajes –continúa Sandra Bernardi– las máscaras de Watteau nos miran y nos restituyen nuestra mirada de espectadores. Mientras que los personajes se ahogan y se estudian, se desafían y se atacan, las máscaras permanecen inmóviles y conocen ya el final de la historia, la enésima versión de un viejo bosquejo de la Commedia dell'arte». La violencia es un artificio, un cuadro, existe un arte de la violencia como hay una estética de la pintura: en *Barry Lyndon* (Barry Lyndon, 1975), más que en cualquier otro de sus filmes, Kubrick pone en relación la guerra y la violencia con cuadros, con escenas pictóricas. Los personajes aparecen fijos, terminados, identificados con una pose.

La constatación de una violencia artificial no es una invitación a comprobar si un hombre bueno o un hombre malo se esconde detrás de las imágenes y los cuadros de la guerra, en cuyo caso no habría lugar más que al doble argumento del hombre malo (el *natural born killer*) o del hombre bueno (aquel en el que se erradica la violencia, para no hablar del caso de *Forrest Gump* [Forrest Gump, 1995]). No, Kubrick no cree que el hombre sea totalmente malo o bueno, piensa que el hombre interpreta el papel de diablo y de Dios sin acabar de saberlo. En este punto, tiene al menos el mérito de remitir a cada uno a su propio uso de la

39. Sandra Bernardi, op. cit., pág. 40.

violencia y de mostrar que las violencias se remiten una a la otra, que una forma de violencia está hecha siempre a imagen de otra y que reinan la analogía y el mimetismo. Una manera de decir que la violencia es incontrolable y que su flujo no se puede interrumpir fácilmente. En *La chaqueta metálica* es perceptible que la violencia de la sociedad norteamericana no es separable de la violencia que se despliega en Vietnam. Se comprende muy pronto que la violencia que afecta a la sociedad norteamericana contiene la de la guerra de Vietnam, ese «viaje al final del infierno» (Michael Cimino). Más aún, sobre el terreno, la violencia de los vietnamitas es, para Kubrick, inseparable de la de los norteamericanos...

Se podría continuar indefinidamente: la violencia se difunde, no cesa de expandirse y reaparece en unos y otros. Ésta es la primera forma de inversión de la experiencia de la violencia: no es nunca más que una experiencia entre otras, una experiencia sin originalidad que es presa del mimetismo. La violencia pierde todo su sentido cuando se comprende que siempre ha existido, que no es más que una repetición.

Desbordamiento al infinito

La segunda formulación de la experiencia de la violencia esboza un primer desvío de su curso infinito. Tres escenas frecuentemente analizadas relacionan el carácter desmesurado de la violencia, con la expresión de un infinito que la «desborda». En las secuencias de apertura de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* (Doctor Strangelove, or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, 1963), se ve a un bombardero que se acerca a su destino: las imágenes presentan, al mismo tiempo, el movimiento del bombardero que precipita la destrucción programada por su autodestrucción y la línea de fuga de las nubes y del cielo. Sandra Bernardi ha captado inteligentemente la «coexistencia de dos estilos de representación» en *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú*: «Se alternan, de hecho, una comedia clásica [...] y una serie paralela de vistas aéreas que se acercan sin cesar al suelo [...]. El avión por encima del mundo sin verlo, ocupado en un carrera destructora. Sin embargo, se nos aparecen paisajes primitivos y salvajes, que anticipan hacia el final a *2001, una odisea del espacio*: colinas, planicies, valles, fiordos, lagos, montañas cubiertas de nieve, promontorios sobre el mar, barcos, islas, ríos, bosques, tundras, pantanos, construcciones humanas no identificables, todo desfila bajo nosotros a una velocidad vertiginosa hasta la visión final –la única identificable–: la de la base soviética que debe ser destruida. En efecto, en este mirar sin fin, el paisaje se nos oculta en el mismo momento en que es

mostrado: se desvanece fuera de campo sin dejar ningún rastro. [Esta escena] reaparece en *La chaqueta metálica*, donde los dos periodistas, Joker y Rafter Man, conducidos en helicóptero sobre el terreno, sobrevuelan el paisaje anónimo de las selvas, pantanos, tundras, ríos y colinas mientras que un soldado enloquecido dispara sobre todo lo que se mueve».[40]

Coexisten, por lo tanto, las secuencias de violencia que captan la mirada del espectador y esos desfiles de imágenes donde Kubrick opera una inversión de la mirada, por desbordamiento, invitando al ojo a mirar lo que ya no ve, a fuerza de estar atrapado por el relato de esos hombres cuya actividad desmesurada conduce inevitablemente al mundo a su fin. Lo que ya no ve: los elementos del paisaje, el aspecto sublime de la naturaleza, o el planeta que gira sobre sí mismo, como al final de *2001*. En todos los casos, el desbordamiento de la violencia acompaña a una acción de la mirada, una experiencia de la visión. ¿Podemos asombrarnos de que Kubrick haga de la inversión de la visión el recurso principal de su cine? Se oponen, entonces, más que coexistir, dos tipos de desbordamiento, el de la violencia que precipita el final del mundo y el del paisaje infinito sin el cual ya no hay «mundo». Al cineasta le incumbe la tarea de mostrar este movimiento puro que no sucumbe a los azares de la violencia y que atrae la mirada.

La experiencia de la mirada y el sujeto de la visión

Siempre coexistirán estas dos formas de exceso, parece decir Kubrick, mientras la violencia no asesine al mundo. ¿La verdadera revolución no es entonces invertir la mirada para desbordar la experiencia de la violencia? La violencia no es solamente algo espontáneo, o algo que producimos, reside también en la mirada que posamos sobre el mundo. Quien no vea más que el movimiento de la violencia es que está necesariamente preso en sus redes, aunque crea mantenerse a distancia. Debemos comprender entonces no sólo las metamorfosis sucesivas de la violencia (reciclaje e inversión), la carrera de las imágenes hacia el infinito, sino también que las cosas visibles sobre la pantalla remiten a una experiencia de la visión cada vez más terrible. La violencia es desbordante –de ahí su permanente reciclaje– pero no hay otra salida (lo que no es una alternativa) sino desbordarla. Contemplando el movimiento de lo sublime que desborda el movimiento de la violencia, por una parte, y contemplando la propia mirada a través del desfile de imágenes. «El cine

40. Sandra Bernardi, op. cit., pág. 144.

busca también un espectador fuerte, capaz de correr el riesgo inherente a toda experiencia visual anormal, capaz de usar y abusar del propio filme, de desplazarse en un universo multicéntrico.»[41]

El ejercicio de la mirada es el motor principal del cine de Kubrick, que recuerda al espectador que él es el director de su propia visión como lo es de sus filmes. ¿Cómo mirar? ¿Cómo ejercer una mirada sobre la violencia que no nos encierre dentro del círculo de la violencia? Kubrick ha presentido, mejor que otros, el paso de una economía de la violencia a la otra y el rol que las imágenes (cine, televisión, vídeo...) deben jugar en esto. Éste es el motivo por el que su cine, aparentemente tan narrativo, es una empresa destinada a invertir la mirada (a centrar lo visible sobre la experiencia de una visión «anormal») y a desestabilizar la violencia. No se detiene la violencia, se la fragiliza, se la calma: hay que deshacer la violencia sin creer que se la puede erradicar. La violencia no es natural, está construida, y hay que hacer constantemente algo con ella, transportarla (de ahí el argumento del reciclaje). Pero empecemos por mirarla de otra manera para deshacerla corporalmente, para vincularla a la experiencia de un sujeto. La lección es doble: si lo visible no es separable de la experiencia (la de la visión) del que mira, la violencia es en sí misma indisociable de un sujeto que la siente, que la vive como experiencia. El cine de Kubrick instruye el proceso de un cine que presenta a la violencia como un estado natural, como si fuera natural y nunca artificial ni arbitraria. Y sin embargo, nada más ajeno a los *serial killer*s contemporáneos que el espíritu que anima a *La naranja mecánica*. En tanto la representación de la violencia remita al espectador a la experiencia de la mirada, el cine seguirá siendo un arma contra la violencia, contra esa violencia que no se puede erradicar.

¿Una creciente insensibilización ante la violencia?

> A Thomas le gustaban toda clase de filmes. Le gustaba la ilusión mentirosa de la pantalla: que todo el mundo pudiera existir dentro de los cuatro lados de un rectángulo y que el espectador pudiera disfrutarlo impunemente en su butaca, sin contactos.
>
> Jonathan Coe, *Testamento a la inglesa*

41. Sandra Bernardi, op. cit., pág. 159.

¿Insensibilización?

¿Debemos admitir, tras este recorrido a lo largo de un cierto número de filmes y de imágenes calificados de violentos, que hemos pasado, sin darnos demasiada cuenta, de un cine a otro? Sería un error quedarse en un acercamiento estrictamente cronológico y decretar que la escenificación clásica de la experiencia de la violencia ha sido sustituida por un cine en el que la violencia ya no es una experiencia sino un estado natural. Mientras que un filme como *Extraño vínculo de sangre*, de Sean Penn, muestra una voluntad inesperada de abrazar la experiencia de la violencia, de no conformarse con exhibirla o tratarla ridículamente, *Ocurrió cerca de su casa* traduce por su parte la preocupación por analizar el nuevo estado natural. Aunque el cine se resiste, ciertamente con moderación, a una violencia «instalada», «naturalizada», se ha producido un giro: se invita a interpretar el nuevo estado natural de la violencia sin retomar espontáneamente la eterna controversia sobre los «umbrales» (¿hasta dónde ir?). Se entiende mejor hoy, desde que reina este «nuevo estado natural», que el debate no puede tratar únicamente sobre los umbrales de violencia tolerable (o no) para los individuos, puesto que la violencia aparece como insuperable, natural, y el aumento de la contundencia de las imágenes violentas ya no se corresponde con una escalada de violencia, pues ésta, oculta o no, está siempre «presente».

Pero sigue en pie una pregunta: ¿cómo comprender el desencadenamiento progresivo de la violencia que está en el origen de la hipótesis de una nueva economía de la violencia? ¿Es suficiente con oponerle opciones estéticas que buscan salidas pero que no incitan a creer que se puede salir de ella? Tal vez no. A cierto número de analistas les parece que la controversia sobre la violencia de las imágenes debería ocuparse menos de la influencia nefasta que puedan ejercer. Se apela siempre a los mismos ejemplos: el de J. Tuckley, un criminal que vio *Taxi Driver* una docena de veces, o el de Aubry Maupin y su amiga, que habían pegado en su casa un cartel de *Asesinos natos*, de Oliver Stone. Si no hay que poner en segundo plano el debate sobre la agresividad que puede desencadenar la imagen –sobre todo en el caso de los niños–, hay que ser también sensible a la idea de que el desencadenamiento de la violencia en las imágenes puede acompañar a una insensibilización creciente ante la violencia. Lo que no deja de ser grave.

La tesis es brutal, perturbadora:[42] significa que se devora con los ojos y los oídos una violencia extrema y salvaje para desembarazarse mejor de

42. Sobre este punto, véase el dossier «Médias et violence» en *Les Cahiers de la sécurité intérieure* (IHESI), op. cit.

ella, en el sentido de que uno quiere evitarla corporalmente. Cuanto más se mira, más se vuelve uno insensible, más se protege uno. Ésta podría ser una solución, la mejor manera de salirse de la violencia. ¿Por qué lamentarse? Bastaría con liberar la máxima violencia posible sobre las pantallas, dejar a los niños jugar con vídeos que muestren crudamente el horror. En el fondo, las imágenes más terribles tendrían una virtud catártica. Pero esta interpretación es un poco simple: si la violencia proyectada es cada vez más enloquecida, infinita, desenfrenada, es porque se soporta cada vez menos la que nos rodea. De ahí esa voluntad de encerrarla en la pantalla: se busca apresar la violencia para mejor desembarazarse de ella. Continúa reinando la ilusión de que uno puede liberarse. La utopía de la violencia proyectada hacia afuera es el reverso de la utopía del retorno a la aldea. Es lógico: tanto en un caso como en el otro, se regresa al estado natural... a un estado natural bueno o malo. Hay que romper con esta naturalización de la violencia: lo que equivale a decir que la violencia proyectada de manera abrumadora, esta violencia que insensibiliza, preserva ante todo de la experiencia de la violencia. A partir de esto, el debate sobre las imágenes de la violencia conduce al que trata sobre la experiencia de la violencia de la que somos capaces, sobre nuestra capacidad de intervenir en los conflictos y las riñas y de no rehuir los enfrentamientos. Para preservarse de la violencia, uno se desembaraza de ella sobre las pantallas... ¿Qué pasa entonces? Por una parte la violencia se vuelve más enloquecida, ilimitada, imprecisa, indiferenciada, animal, salvaje y, por otra parte, no queremos saber nada de ella. Es el destino de nuestras sociedades, donde los individuos que ya no quieren «morir por la patria» y ejercer la violencia sobre los demás, se protegen en su «taller audiovisual», para retomar la expresión de Paul Virilio, con drogas y psicotrópicos, para preservarse de sus temores. Uno cree protegerse, viviendo con una violencia escondida, soterrada, y arrellanándose de vez en cuando ante las pantallas que liberan de toda violencia.

Así el debate sobre la violencia de las imágenes puede circunscribirse mejor, es posible abordarlo de manera diferente: ¿la violencia de las imágenes puede remitir a una experiencia, a la experiencia de la violencia tal como la sentimos y no a una nueva manera de desembarazarse utópicamente de ella? Hay una diferencia evidente entre una violencia desenfrenada que contribuye a la insensibilización y las imágenes que remiten a la experiencia de la violencia. ¿Han renunciado las imágenes a mostrar la experiencia, ha asesinado lo visual a la imagen en sí, prohibiéndole mostrar «otra cosa»? En todo caso, este desencadenamiento de violencia habla de nuestra falta de relación con la violencia, de nuestros miedos. Una pantalla nos separa de la violencia porque ya no

sabemos demasiado cómo manejarnos con ella. Cuando ya no se siente como una experiencia, las pantallas «hacen pantalla» a una violencia difusa que contradice la hipótesis de una pacificación de los cuerpos y de los espíritus. Se está lejos de la polémica que limita la cuestión de la experiencia de la violencia a los individuos que imitan lo que ven, a la influencia nefasta de las imágenes de la violencia. La violencia que se esconde detrás de la pantalla, la que ya no remite a una representación de la experiencia violenta, no dice mucho sobre nuestros temores y nuestro deseo de encerrarlos en la pantalla.

Estamos ante un círculo vicioso que duplica el primer círculo de la violencia: cuanto más fuerte es la violencia, cuanto más natural y no construida, más da lugar a un espectáculo que el individuo contempla con indiferencia. La violencia más dura es paradójicamente la más indolora: deja insensible al espectador. Mientras que la violencia se muestra enloquecida en las pantallas, el espectador cree equivocadamente que ha logrado erradicarla por sí mismo.

¿Cómo comprender este extraño dispositivo? Cuanto más crudamente violenta aparece la violencia (y las imágenes lo prueban) más se protege el individuo manteniéndola a distancia de sí mismo, insensibilizándose, es decir, rechazando la experiencia de la violencia y sobre todo la propia. La lección de Kubrick no ha sido escuchada: lejos de incitar a los individuos a escrutar su propia mirada, lejos de hacer concertar el contenido de las imágenes con la experiencia misma de la violencia (y por tanto con la relación mantenida con la violencia de las imágenes), el cine de la violencia natural, que exhibe violentos «natos», remite al espectador a la ilusión de que no puede, él mismo, ser sujeto de la violencia. Nos parecía que la violencia tormentosa que se impone desde hace algunos años en las pantallas significaba un distanciamiento imposible, y cabe, por el contrario, preguntarse si el espectador no aísla de esta manera una violencia que corresponde al estado natural que lo rodea. Pero entonces hay que sacar todas las conclusiones: la violencia, una vez convertida literalmente en un espectáculo, parece que concierne excepcionalmente a los locos, a los asesinos natos, y que no somos ya más que espectadores insensibles. Sin embargo, esta insensibilización ante la violencia va acompañada de la comprobación de una violencia exterior cada vez más insoportable y de una introyección de la violencia que se esconde tras la máscara insensible del espectador. Cuanto más veo esta violencia turbulenta menos excepcional me parece (pues es natural) y creo que no se puede detener. Por lo tanto, más necesito protegerme. Esta interpretación no significa legitimar el segundo cine de la violencia; invita a comprender lo que pasa bajo las apariencias de la indolencia y de la insensibilización. La violencia,

la guerra civil generalizada, es tan fuerte que ya no puede remitir a una experiencia, que se confunde con un estado natural al que uno no puede sustraerse más que cortando con él, encerrándose en el taller audiovisual que ha reemplazado a la *petite salle en noir*, bella fórmula de André Breton para designar la sala de cine donde, durante mucho tiempo, los niños aprendieron a soñar con las imágenes. Mientras que la imagen ya no muestra, o cada vez menos, la experiencia de la violencia, el individuo busca descargarse de ella. En suma, cuando más pesada es la carga, más reside la respuesta en la fuerte capacidad de descarga que está en el origen de la doble tendencia a la insensibilización y a la exteriorización radical de la violencia. «Pregunta –se interroga Thierry Jousse–: ¿existe todavía catarsis en nuestra relación con las imágenes? Sin duda, pero en *Asesinos natos* no tiene el mismo estatuto que antes. Es la proliferación y la velocidad de las imágenes más que su contenido lo que aquí es liberador [...]. Es como si el filme consumiera nuestra agresividad y saliéramos, como en los viejos tiempos, pero de una manera muy diferente, purgados de nuestras pasiones oscuras, menos a la manera de una tragedia griega que a la de una ceremonia mágica que haría despertar a nuestros demonios interiores y los expulsaría trabajando directamente sobre nuestra energía vital.»[43]

Mientras que la violencia era clásicamente una experiencia, incluso un ritual, que ponía en relación (destinada a ponerle un fin) a individuos o grupos, la postura contemporánea del espectador consiste en desembarazarse de esta experiencia de la violencia descargándola ciegamente en un gran basurero: contempla el espectáculo de la violencia que gira sobre sí misma creyendo así protegerse de ella mientras se deja devorar lentamente. La violencia acompaña aquí a la captación de la agresividad «consumida por las imágenes»: la violencia en estado natural que se exhibe en las pantallas es inseparable de un mundo donde el enfrentamiento con la violencia (la propia, la de los demás) produce cada vez más miedo (la carga es cada vez más pesada). La ficción muestra lo que se cree que es la violencia del mundo, un mundo exterior, mientras que la no violencia del espectador, su insensibilización creciente testimonia una última ilusión: la que consiste en creer que hay una violencia total, la de los demás, y que estamos protegidos de ella. Da que pensar que el mundo oscile entre las veleidades de erradicar la violencia, un sueño de no violencia, y el espectáculo de la violencia turbulenta: en efecto, la violencia se manifiesta por su supuesta ausencia o por su aumento de potencia hasta una intensidad enloquecida. El segundo cine de la violencia deja más indefenso que nunca: más se amontona la violencia en las pantallas, más cree el sujeto poder esquivarla. Una manera de decir que es cada vez más peligroso convertirse en sujeto.

43. En Antoine de Baecque y Thierry Jousse, *Le Retour du cinéma*, op. cit.

La fábula de Forrest Gump

La fábula de *Forrest Gump*, de Robert Zemeckis, fue una manera de escribir este argumento a la inversa: el personaje de Forrest Gump, un idiota que sufría maldades, vejaciones, violencias y desprecios, sin darse demasiada cuenta, es el que sale mejor parado.[44] La insensibilidad a la violencia del ambiente, recurso de la idiotez, lo preserva de la violencia y sólo es sensible al amor que le da la fuerza para salir adelante, para correr más rápido que nadie. Aunque la violencia resurge en el destino de quien terminó por convertirse en su mujer –padece sida–, Forrest Gump intenta probar que se puede atravesar la jungla y la violencia contemporáneas sin ser su víctima. Pero esta singular inversión descansa en un malentendido: si Forrest Gump es el anti «asesino nato» por excelencia, no por eso es menos un idiota, un no violento natural. No hemos abandonado el estado natural: Forrest Gump es el doble de Mickey y Mallory, los dos héroes de *Asesinos natos*. Pero no lo sabe, o más aún no lo quiere saber. No es sensible más que al amor, insensible a una violencia que no existe para él. Al menos en apariencia, pues Forrest Gump es nuestro contemporáneo: ese hombre de las democracias que, «socializado en el rechazo y el disgusto ante toda violencia, es un ser que vive en el terror del acto violento».[45]

Así, la espiral de la violencia queda tal vez provisionalmente cerrada: primero, la sobrecarga del espectáculo de la violencia es una manera de alejarla, como si el rechazo o el temor que pueda tenérsele dieran lugar a una adoración salvaje que se traduce en una permanente traducción en imágenes; segundo, la obsesión del paso a la acción que muestran los psicópatas de la pantalla traduce el terror que produce la violencia cuando está en todas y en ninguna parte, semejante a un pulpo invisible; tercero, la violencia de la pantalla, lejos de ser una ficción, corresponde a un dispositivo de la violencia que no puede sino alimentar otros miedos y generar así una ilusión que consiste en creer que uno puede desembarazarse de la violencia devorando historias, que se finge creer que no nos conciernen. Como si el mundo estuviera finalmente protegido contra el mal. Como si el mal sólo tuviera lugar en la pantalla. ¡Increíble locura!

44. En un registro totalmente diferente, el personaje de *Augustin* en el filme de Anne Fontaine muestra que aquel que se hace pasar por un imbécil se maneja mejor que los demás en el plano del éxito. Es uno de los principales recursos de lo cómico.

45. Jean-Marie Lacrosse, artículo citado.

Conclusión

> [La cuestión de la imagen remite a la del] control de la violencia en el sentido de que, en la especie dotada de la palabra, el estupor de vivir la ausencia, el retiro de la cosa y la presencia de la cosa en la ausencia –la imagen es precisamente ausencia de la cosa–, es decir, de vivir la representación y el lenguaje, hace de esta cuestión el centro de todo: del poder, de nuestra relación con el mundo y sobre todo de la relación consigo mismo.
>
> Pierre Legendre

Este libro ha estado atravesado por dos preguntas que merecen que uno se detenga una última vez en ellas a modo de conclusión. Por una parte, ¿se puede seguir creyendo que nuestro mundo democrático absorbe progresivamente sus violencias y que los males de la violencia tan sólo afectan a las sociedades no occidentales? A este primer interrogante se agrega un segundo: ¿qué ocurre con la recepción del espectáculo de la violencia visual? El espectador que devora indefinidamente los torbellinos de violencia, ¿no ha encontrado así una manera de protegerse de la violencia reinante, de esa violencia que parece siempre la de los otros

UNIVERSITAT JAUME·I BIBLIOTECA

porque no se quiere «saber nada» de la propia? Se ve tanto más en el exterior, en las pantallas, cuanto uno se imagina protegido, es decir, invulnerable. De ahí estas preguntas: ¿no remite esta insensibilización a la antigua catarsis, y no muestra que el sujeto evita cada vez más la experiencia de la mirada, a riesgo de no ser más que un receptáculo? Convertirse en un receptáculo: ése sería el precio de una invulnerabilidad ilusoria. Pero regresemos a la primera discusión, la que trata de la pacificación de las sociedades democráticas.

¿Un mundo en vías de pacificación?

Si se tiene la tendencia a considerar la cuestión de la violencia de las imágenes como un asunto de los demás, de algunos manipuladores o de ciertos alienados, no es sin una razón profunda. A los hombres de las democracias les gusta creer que su mundo está en vías de pacificación y que allí las violencias se están absorbiendo lenta pero progresivamente. Éstas aparecen entonces como cuestión de algunos individuos peligrosos, de enfermos potencialmente criminales, incluso de sectores de la población insuficientemente aculturados o asimilados. Para un demócrata, no existe la menor duda de que la violencia está en vías de «relegación» y que se conseguirá ponerle límite o controlarla. De hecho, las violencias conflictivas han dejado progresivamente paso a diversas formas de regulación social y política destinadas a aplacarlas. Hay en esto una leyenda seductora, un cuento de hadas democrático –«Todo lo que termina bien está bien»– que los sociólogos o los demógrafos han hecho creíble y comparten.

El historiador de origen alemán Norbert Elias ha resumido, a propósito de la evolución del curso de la violencia, la «dinámica de Occidente»: en efecto, ha subrayado que se asistía a un movimiento de largo curso, que precedía incluso a las democracias igualitarias, de reducción de la violencia. Según el historiador de las mentalidades, la violencia ha sido doblemente canalizada: en el plano del cuerpo colectivo tanto como en el del cuerpo individual.

¿Qué absorción de la violencia?

Por un lado nuestras sociedades han imaginado instituciones destinadas a controlar las violencias colectivas, sociales, políticas, y a canalizarlas hacia el juego y el espectáculo. Y, por otra, han permitido a los individuos interiorizar normas y prohibiciones. Dominio psíquico de la

violencia individual, control institucional de la violencia colectiva: asistimos a un doble proceso de debilitamiento «aparente» de la violencia. Pero no es más que apariencia, como acabamos de decir. En efecto, nada permite pasar de la comprobación histórica de un control de la violencia a la afirmación de su desaparición. Si el argumento anterior presenta razones convincentes, también da a entender a la ligera que nuestras sociedades son cada vez menos violentas y no distingue claramente la violencia visible de la que no lo es, la violencia exterior de la que hace estragos en el interior. ¿De qué violencias se habla cuando se declara que «la» violencia se absorbe?

De hecho, este argumento presenta un triple defecto. En principio, no ayuda a comprender cómo ha sido posible que el apaciguamiento de las violencias civiles y personales haya ido acompañado de la emergencia del totalitarismo y de explosiones bélicas particularmente terribles, sin siguiera lograr encauzarlos. ¿Fueron momentos excepcionales las barbaries totalitarias del siglo XX? ¿Fue todo el siglo XX un largo paréntesis que preparaba la llegada definitiva de la democracia, como invita a pensar Jean Baechler?[46] Aunque es indiscutible que se ha producido una disminución de la violencia bélica entre los Estados y una reabsorción de la violencia física entre los individuos, sin embargo conviene examinar con otras lentes la dinámica de Occidente.

Además, esta tesis se ocupa insuficientemente de las características de la violencia interiorizada –la que penetra en el interior de los individuos hasta enajenarles la cabeza y despedazarles el cuerpo– en sociedades profundamente marcadas por el estigma del individualismo. A la tendencia de ampliar los territorios de la libertad personal, de extender su autonomía, responde la ilusión de cerrarse sobre sí mismo como una concha vacía, de inventarse un mundo «propio», un mundo sin otros. El sueño del individuo es vivir «por y en sí mismo»: no sin ejercer una formidable presión sobre (y contra) sí mismo, cree poder liberarse del peso del mundo exterior, pero por esa misma actitud se vacía él mismo, se licúa corporalmente. La dependencia de la droga prueba hasta qué punto puede el individuo satisfacerse con la ilusión de una realización personal ejerciendo sobre sí mismo, cuerpo y alma conjuntamente, una violencia opresiva. El individualismo democrático tiene un doble rostro, el de un individuo feliz y consciente de sus derechos, y el de un individuo que se impone sufrimientos y dependencias.

El lugar común que subraya la reducción de las violencias presenta un tercer problema: el de ignorar el nuevo curso de la violencia que ac-

46 Jean Baechler, *La Grande Parenthèse*, París, Calmann-Lévy, 1993.

túa dentro de la sociedad. Y no es en un momento cualquiera: al final de los «gloriosos treinta años» desde el punto de vista económico. Las cifras demuestran fehacientemente un aumento de la sensación de inseguridad. Así, se observa un crecimiento cuantitativo de las violencias y los desmanes a mediados de los años setenta, un fenómeno que favorece la sensación de inseguridad que da lugar a un imaginario de la victimización del que se nutren las imágenes de violencia. Paralelamente a este giro histórico se asiste a un aumento de la penalización que relega la violencia intratable a las prisiones y que afecta naturalmente a la gestión «interior» de crímenes y delitos. En el plano interior, todos los estudios relativos a los países europeos y a los Estados Unidos muestran que la prisión se ha convertido en la depositaria de violencias cada vez menos soportables por una sociedad donde el movimiento de fragmentación y de «desafiliación» se impone al de integración social. En el plano de la evolución jurídica se asiste a una inflación de la penalización, tras la cual «se perfila el espectro de la guerra de todos contra todos».[47]

Semilleros de violencia

Estos diversos cambios de tendencia desembocan en un último fenómeno. Éste, el más terrible, reside en la inversión completa de nuestras representaciones de la violencia: tradicionalmente, el estado natural, indisociable del escenario de la guerra, caracterizaba las relaciones interestatales mientras que se consideraba que la paz civil reinaba en el seno de los Estados. Esto ya no funciona en un mundo donde la paz tiene que ver con la internacionalización y la guerra con las luchas intestinas. Al ver cómo la ciudad es la presa de la violencia, desde Beirut a Sarajevo y Grozny, víctima del «urbicida», se comprende que la guerra hoy en día se presenta menos como una guerra visible entre Estados y ligada a un campo de batalla que como una guerra intestina, interior, invisible, una guerra marcada por las prácticas terroristas y mafiosas, una guerra orquestada por milicias, bandas y pandillas. Pero esas «guerras cada vez más virtuales» y esas «masacres cada vez más y más reales»[48] reaparecen en las imágenes contemporáneas de la violencia hasta el punto de que no es absurdo hablar de una «nueva economía de las imágenes de la violencia».

47. Antoine Garapon y Denis Salas, *La République pénalisée*, París, Hachette, 1996.

48. Véase el capítulo titulado «Guerres virtuelles et massacres réels», en Ghassan Salamé, *Appels d'empire. Ingérences et resistances à l'âge de la mondialisation*, París, Fayard, 1996.

Insensibilización y catarsis

¿Constatar que nos encontramos ante «una nueva economía de las imágenes de la violencia» autoriza a hablar de una «insensibilización» y a ver en ello una variante totalmente contemporánea de la catarsis? Hoy en día se oponen dos escuelas, a saber: la primera reprocha al espectáculo de la violencia que favorece la entrada en acción de ciertos individuos y que acostumbra la sensibilidad del público a la violencia; la segunda reconoce a la cascada de imágenes violentas una virtud casi catártica, una protección contra los propios demonios.[49] Desde esta óptica, el fenómeno de insensibilización descrito más arriba vendría a confirmar esta segunda tesis: en suma, la insensibilización se corresponde con una actualización de la catarsis, concepto inaugurado por Aristóteles en su *Poética*.

Pero si uno acude al propio texto aristotélico –que ha sido objeto recientemente de numerosas relecturas y traducciones–, nada parece menos seguro. La insensibilidad contemporánea a las imágenes violentas traduce una relación con el espectáculo de la violencia de la que es difícil sacar hoy todas sus consecuencias en tanto están fuertemente vinculadas a las nuevas formas adoptadas por la violencia.

> La tragedia es una representación [...] que, por la puesta en escena de la piedad (*eleos*) y del temor (*fobos*), opera la depuración (*katharsis*) de este género de emociones.[50]

Esta afirmación se apoya en dos premisas: la de una depuración y la de un ejercicio de la mirada; porque cuenta con que el espectáculo pre-

49. Véase Catherine Humblot, «Violence à l'ecran, histoire d'un serpent de mer», en *Le Monde*, 28-29 de abril de 1996. En esta investigación, C. Humblot cita a la psicóloga Sylvie Mansour quien, sugiriendo una comparación con los traumas de guerra, yuxtapone las dos hipótesis (catarsis o influencia directa). «No se puede –afirma– sacar una conclusión lineal. No se sabe nunca cómo conseguirá salir adelante un niño. Los programas violentos están cruzados por muchos factores y los efectos son muy diferentes. La gente se queda un poco decepcionada cuando se le dice esto. Pero en el terreno de las ciencias humanas las cosas nunca son automáticas.» En esos trabajos, Marcel Frydman (*Télévision et violence: bilan et réponses aux questions des educateurs et parents*, Éditions médicales et paramédicales de Charleori, 1993) demuestra, lo que refuerza la tesis de la insensibilización, que cuanto más sufre un niño las imágenes de la televisión, más tiende a debilitarse progresivamente el efecto violento de las imágenes y los riesgos de pasar a la acción (si se exceptúa a los niños inclinados ya a la agresividad).

50. Extracto de las notas de traducción redactadas por Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, en Aristóteles, *La Poétique*, Seuil, 1980, pág. 190. También se puede consultar el comentario propuesto por Paul Ricoeur en *Temps et récit*, tomo 1, Seuil.

sentado permita al espectador ejercer una mirada. «Si la tragedia puede "depurar" las emociones que despierta en el espectador y darle así placer y no tristeza, es en tanto ofrece a la mirada los propios objetos depurados.» El modelo de esta alquimia mimética ha sido descrito en el capítulo 4 (48 b 10 y sigs.) de la *Poética*. «Sentimos placer al mirar las imágenes más cuidadas de las cosas cuya visión nos es dolorosa en la realidad. La sustitución de la pena por el placer se basa en una transformación de la mirada que permite el trabajo mimético de depuración de la forma: de la simple visión de las propias cosas –dolorosa cuando el espectáculo es repulsivo–, se pasa, frente al producto de la mímesis, a una mirada acompañada de comprensión y, por lo tanto, de placer. La catarsis trágica es el resultado de un proceso análogo: puesto en presencia de una historia (*muthos*) donde reconoce las formas sabiamente elaboradas por el poeta, que definen la esencia de lo lamentable y lo temible, el espectador siente por sí mismo la piedad y el terror, pero bajo una forma quintaesenciada, y la emoción depurada que lo atrapa entonces, y que calificaremos de estética, se acompaña de placer».[51]

Si se acepta esta interpretación según la cual «la catarsis no es otra cosa que el efecto "hedónico" de la propia operación mimética» y que no concierne sólo a la tragedia, constatamos que en las imágenes contemporáneas de la violencia no se da dicha catarsis. En principio, raramente transforman el temor o la piedad (hacia la víctima) en placer, generan un temor indiferenciado que no permite tomar la distancia adecuada para favorecer la depuración. Y con razón: la violencia de las imágenes contemporáneas sale con mayor frecuencia de los senderos trazados del *muthos* (relato) y no busca ofrecer a la mirada del espectador objetos que estén a su vez depurados. La insensibilidad contemporánea –indisociable, pienso, de las metamorfosis de la propia violencia histórica– participa de un doble fracaso de la catarsis: fracaso de una mirada confundida por una violencia difusa y ambigua, fracaso de una «configuración» de la violencia a través de un relato susceptible de depurarla. Un filme como *Safe* (Todd Haynes, 1995) –que cuenta los temores de una *yuppie* californiana súbitamente atacada por una extraña enfermedad del medio ambiente– traduce bien esta situación en la que la violencia exterior se percibe como capaz de agredir permanente y naturalmente a un individuo que no ha sabido prevenirse. El fracaso de la catarsis no puede sino desembocar en una insensibilización que no transforma la violencia sino que se esfuerza por anularla sobreconsumiéndola. Como afirma Pierre Legendre: «Ahoguémonos entonces a base de rellenar.

51. Roselyne Dupont-Roc y Jean Lallot, notas de traducción de *La Poétique*, op. cit.

Después de todo, es una forma de gobernar las masas, que se relaciona con el miedo humano: evitar la angustia de la separación, colmar la distancia entre la palabra y la cosa, anular la distancia impuesta por el espejo. Entonces, se rellena, se atiborra, se promueve la saturación».[52]

Hablar de catarsis (o a la inversa, de su ausencia) es entonces bastante discutible: las imágenes de la violencia contemporánea no tienen especialmente una virtud catártica, son el espectáculo de un doble contexto psíquico e histórico (somos rehenes de la propia violencia tanto como de la que alimenta la historia) sobre el cual ya no tenemos la menor influencia y del que buscamos enfermizamente salirnos mirándolo «de lejos», insensibilizándonos cuando todavía es posible en la ficción. Las imágenes de la violencia están como expuestas en un laboratorio cinematográfico donde desfilan hasta el infinito, como si pusieran en escena un mundo ajeno, nuestro mundo, ese mundo con el cual quisiéramos «no tener nada que ver». Ver la violencia para separarse mejor de ella no significa convertirla: esta actitud no se corresponde con la de la catarsis que es, en sí misma, inseparable de la experiencia de una mirada que acepta ser sometida a la prueba por el espectáculo al que asiste. Aquí se está en la violencia pero fuera del espectáculo, del juego. La insensibilidad no se corresponde con una depuración del terror producida por la violencia de las imágenes, es la invención de un sujeto ausente, «en suspenso», al abrigo de su propia violencia y de la del mundo, es la producción de un sujeto que contempla una violencia imaginada en un laboratorio, una violencia *in vitro* que no le concierne, de un sujeto que se desprende de un mundo al que tiene demasiado miedo. En suma, de un sujeto que ya no es un sujeto.

Algunos pueden dudar de esto y hablar simultáneamente de «nueva biosfera de las imágenes» y de «nueva catarsis»: analizando los nuevos filmes de violencia (Stone y Tarantino a la cabeza) y reconociendo en «el estatuto de la imagen algo de incierto, algo que no tiene más que una lejana relación con el registro, con el realismo, incluso con el efecto de realidad»,[53] Thierry Jousse piensa que hay en esto un signo de transgresión en relación a la «mirada» tranquila de la norma, el testimonio de una «sensorialidad» que «nos obliga a ir más lejos y a no cerrar los ojos para no enfrentarse a la violencia de la que el cine es portador». Según él, se asiste a «una manera inédita de recibir las imágenes, a la puesta a prueba de nuestra percepción». Para que haya una nueva catarsis, hay que atacar a la mirada todavía demasiado moderada y moralista, «hay que

52. Entrevista con P. Legendre en *Qantara*, nº. 15, abril-mayo-junio de 1995.

53. En *Le Retour du cinéma*, op. cit., págs. 63-66.

mostrar y ver hasta en el horror y la crueldad». Lo que sin embargo desmiente el argumento de una insensibilidad ajena a toda moral de la mirada porque el sujeto está «separado» de lo que mira. Sin mirada no hay sujeto y menos aún catarsis.

La sensorialidad de la «nueva biosfera de las imágenes» invita, sin embargo, a considerar un último escenario posible para las imágenes. Un filme como *Crash* (Crash, David Cronenberg, 1995) refleja una actividad incansable de la mirada y la capacidad de inventar situaciones de las que el individuo puede sacar placer, empezando por aquellas en las que intervienen simultáneamente el sexo y la muerte. Se encuentran entonces, *a priori*, ciertos elementos de la catarsis (el ejercicio de la mirada, el placer) en ese cine cuyo interés es «provocar» la mirada hasta el punto de que ya no hay mayor placer para los personajes de *Crash* que contemplarse en una pantalla de vídeo sufriendo violencias accidentales y conociendo los peores dolores «por placer». El espectador es aquí un cómplice, un productor de imágenes «deseosas» y de fantasmas que se cargan de violencia. Ciertamente, se está lejos de la catarsis, de la depuración, pero algunos ven en este cine una manifestación de inventiva y la posibilidad de recrear una mirada por otra parte en extinción. En suma, la lección de Kubrick habría sido escuchada. Por mi parte, temo que estas imágenes «activistas», que esta intensificación proclamada de la mirada, en suma, que esta hipersensibilización sea la contrapartida de una insensibilización a la violencia más general. Cuando se proyecta la violencia lejos de «sí» nutriéndose casi biológicamente con esto, no queda otra elección que hacerse daño, el mayor daño posible, para desear, gozar, pero también, más simplemente, para recordar que existe aún un mundo en el prisma de esos cuerpos que se proyectan en las imágenes.

Aunque estos debates son difíciles, para mí no hay ninguna duda de que «la nueva economía de las imágenes» (ésa que no se satisface con el discurso hábilmente transgresor que concierne a la «nueva sensorialidad») nos hace entrar en una era inédita, la que corresponde al «estado natural» descrito en detalle en nuestro primer capítulo. Una era inédita, un estado natural del que hay que dibujar y comprender las configuraciones tanto en sentido propio como figurado, en lo real tanto como en la ficción.

Un «estado desnaturalizado», una violencia proliferante que hace surgir la figura del mal frente a la cual nuestras sociedades son incapaces de replicar, de aportar una respuesta, salvo la de su erradicación o de su olvido. ¿Podemos entonces sorprendernos? En la mayoría de los filmes citados, y no sólo en los norteamericanos, en los que el imaginario puritano no está jamás ausente, el mal y la violencia se expresan a través de

temas religiosos, generalmente bíblicos, como el perdón, el Apocalipsis, el pecado, etcétera. Es como si la violencia pusiera al día un lenguaje religioso en el que la figura de un Dios vengador es la más fuerte y donde se viviría en un mundo de sangre y en la perspectiva de la muerte de los demás que deben ceder el lugar. La democracia moderna tiene miedo de un mal que la obsesiona tanto que lo evoca en las pantallas recurriendo a expresiones religiosas de la venganza. ¿Es que el mal que asola los cuerpos y los espíritus sólo puede ser ignorado a riesgo de que resurja más intensamente como un explosivo o escenificado por medio de formas que adoptan las de una religión de la venganza? ¿Es que no hay otro destino para el mal que el silencio que lo rodea tan a menudo en las democracias, o la religión de los pequeños y grandes dioses vengadores que reinan cuando el mal se exhibe en «estado natural»? Pero ése es otro debate.

Este «paseo por las imágenes» no tenía más ambición que llevar a reflexionar sobre las violencias contemporáneas, las que devoran las pantallas para que uno pueda fingir mejor que las ignora. Si la controversia sobre la violencia de las imágenes era pura y simplemente estética, sería fácil resolverla... pero no es el caso; en estas páginas se trata del mal que acarrea la historia y de la violencia que golpea en nuestras cabezas.

«Contrariamente a lo que ha dicho Valéry –escribe Le Clezio en *Ailleurs*– la sociedad occidental ignora por completo que es mortal. No quiere pensar en su muerte. Y, justamente, a causa de este miedo, corre el riesgo de desaparecer sin dejar huella.» Le Clezio no se equivoca, no se quiere pensar en la muerte en nuestras latitudes. Pero se equivoca al afirmar que no se dejarán huellas; proliferan, en efecto, las películas de todos los géneros que muestran nuestra obsesión por una muerte invivible. Ése es el sentido de nuestra demanda de violencia: «¡Muéstrenme esa violencia que no quiero para mí! ¡Muéstrenme todos esos muertos en serie para hacerme olvidar que somos todos mortales condenados a lidiar con la violencia!».

Anexo 1
La ciudad tomada como rehén: Los cines de Beirut

A Mohammed Khaïr-Eddine

A la violencia de los modernos responde la de los antiguos, a la agresión urbana, la de la tribu o la de la etnia donde la sangre simboliza los orígenes. No logramos acabar con la violencia, tanto la nuestra como la de ayer. Pero a los guiones en los que algunos plantean un alejamiento geográfico imposible, una fuga fuera del infierno urbano, responden aquellos que se entierran en los subsuelos de la guerra urbana. Bien se abandona la ciudad para retornar a la aldea y recuperar la tierra de la tribu, bien uno se esconde, se encierra, desciende a las cavernas y subterráneos de la historia, a los nichos de la ciudad: un movimiento que, si bien acompaña el descenso a los infiernos de la caída libre, traduce la voluntad de ponerse al abrigo. Lo que domina es un deseo de reclusión «a perpetuidad» en los alvéolos, en los lugares abrigados donde uno se protege de los demás, pero desde donde también se puede atacar, matar sin ser visto. A los guiones de la caída y de la separación, se suman entonces los que privilegian la figura de los subterráneos, perdiéndose menos en los laberintos de la ciudad que escondiéndose en los subsuelos.

Si las imágenes de la guerra urbana hacen la fortuna de los productores, no por eso son menos variadas: habitualmente muestran en la pequeña pantalla a asesinos que quieren apoderarse de la ciudad para saquearla, para llevarla a la muerte. Estos profesionales de la destrucción urbana toman la ciudad desde afuera y practican un arte militar muy antiguo, el del urbicida. A estos asesinos que atacan desde el exterior responden, cada vez con más frecuencia en la pantalla grande, aquellos que se esconden en el interior para hacerla explotar mejor. Se filma la ciudad desde las alturas o desde abajo. La ciudad de Beirut, en el centro de una guerra de la que es símbolo, ha suscitado cantidad de filmes y cantidad de imágenes: escrutarlas resulta interesante porque a la imagen del captor, del occidental que quiere tomar la ciudad desde lo alto, responde la imagen de aquel que quiere combatir en el interior de la ciudad. Cruzando los dos mundos: el occidental (el que quiere tomar la ciudad) y el oriental (el que no quiere dejarse atrapar), el cine de Beirut anunciaba la producción cinematográfica contemporánea, aquella en la que la violencia se hunde en los subsuelos para aterrorizar mejor a la ciudad (*Léon,* de Besson, por ejemplo), aquella que genera esas nuevas imágenes que han sido objeto de este libro. Hay además en este cine un tema que no deja de recordar a *Guerreros de antaño*: se intenta escapar de la ciudad, de la violencia que se abate sobre ella desde las alturas o de la que circula, felina e invisible, por los subsuelos. Y el que quiere dejar la ciudad se va al desierto al igual que otros regresaban a la tierra tribal. Para bien o para mal.

Aunque el «cine de Beirut» se presente en una primera aproximación como una gama abigarrada de géneros e imágenes, el argumento que desarrolla es una variación específica de dos temas: el del cuerpo «cautivado» del extranjero que cree apoderarse de la ciudad, pero también el del cuerpo del extranjero que se pierde antes de ser «capturado» por la ciudad. De la exaltación al rapto... Al mismo tiempo que la ciudad desaparece bajo la mirada depredadora del extranjero, éste va desapareciendo progresivamente en la ciudad. Dos variantes de la desaparición. El argumento de Beirut se confunde con este tema.[54]

Sin darse cuenta, todos estos guiones, por poco elaborados que estén, escriben una historia de la ciudad, una extraña historia que cuenta a través de la ficción, bastante antes del desencadenamiento de la guerra en 1975, el destino de una ciudad que hace desaparecer tanto más rápidamente el cuerpo del extranjero por cuanto ella es su rehén imaginaria.

54. Para redactar esta secuencia he visto en vídeo secuencias de los filmes citados. Lejos de ser un estudio «de los» cines de Beirut he intentado mostrar Beirut, darle un poco de cuerpo a pesar de los «escenarios» de la desaparición puestos en escena por las imágenes.

Entre los dos tiempos del argumento, entre aquel en que el cuerpo de la ciudad se ofrece a la mirada, desde lo alto, desde muy alto, desde demasiado alto, y aquel en que el cuerpo del extranjero desaparece en el fondo, abajo, demasiado abajo, cayendo en los agujeros cavados por los obuses, en los socavones de una ciudad donde fracasa la mirada, y se pierde tras una cortina de humo, entre estos dos tiempos no hay mediación posible, no hay entonces ni historia ni cuerpos de beirutinos.

El cuerpo beirutino no se deja ver, permanece secreto, invisible. Los argumentos de Beirut son tanto más pesados, incluso groseros, por cuanto exponen la imposibilidad de la ciudad de contar sus historias. Beirut la paradójica, una ciudad sin historias, un ciudad sin imágenes. Pero éstas se presentarán, mucho más tarde, bajo la forma de fotografías de una ciudad muerta, víctima de su historia. Como fragmentos de ruinas –la obsesiva plaza de los Cañones– que son tal vez el testimonio de un tiempo muerto más que de un paréntesis histórico. De la imagen cinematográfica a la fotografía de las ruinas, el «cine de Beirut» sólo ha podido durar cierto tiempo.[55] El tiempo que precede a su hipotética reconstrucción arquitectónica.[56]

Primer fragmento de un argumento fragmentado: la llegada del extranjero que es precedida por un tiempo «aéreo» de suspensión. Deja ver las imágenes que el extranjero (del oficial al *croupier* de casino, del arqueólogo al detective) se hace de Beirut. Una ciudad con la que se sueña tanto más por cuanto se la imagina como un cuerpo abúlico y lascivo, dispuesta a todas las corrupciones y a sucumbir a la menor seducción. Ciudad con el cuerpo corrupto por el dinero, ciudad atrapada por el intercambio sexual y financiero. Segundo tiempo del argumento: el de una zambullida en el espacio urbano. Esto da lugar a un desfile de imágenes extremadamente rápidas que agitan las leyendas casi secretas, a falta de ver las arterias y el cuerpo de la ciudad. Pero estos dos tiempos del argumento de la ciudad, contrapuestos hasta el punto de que no hay ninguna relación perceptible entre el tiempo de sobrevolar y la secuencia de la zambullida, se expresan en imágenes que no tienen mucho que ver con la ciudad de Beirut. Esta ciudad no se ve, no es visible, sea que se la so-

55. Véase en *Beyrouth centre ville* (París, Éd. du Cyprès, 1992) las fotos de Gabriele Basilico, Raymond Depardon, Fouad El-Khoury, René Burri, Josef Koudelka y Robert Frank. Véase también *Beyrouth aller/retour*, por Fouad El-Khoury, París, Éd. des Cahiers du cinéma, 1984.

56. Sobre las ambigüedades de la política de reconstrucción y el dominio sirio sobre la ciudad, véase el indispensable dossier de los *Cahiers de l'Orient*, 1993. Escrito en 1988, este texto habla de una ciudad que aún no había salido de la guerra, una ciudad de antes de la reconstrucción, una ciudad de antes de la pacificación siria.

brevuele creyendo atraparla, apropiársela, sea que uno se sumerja en sentido estricto en ella. Entre las imágenes aéreas, soleadas, como vaciadas por la intensidad de la luz, y las imágenes acuáticas que viran al negro del ahogo, nada se ve de la ciudad ni de sus habitantes. ¿Las imágenes no convierten entonces a Beirut en un fantasma, en un espectro? Tal vez no, esas imágenes vacías, sin sustancia, descarnadas, despliegan las fantasías y muestran involuntariamente el reverso del decorado.

Aun a riesgo de hacerla desaparecer tras un sudario de imágenes, se habla tanto más de la ciudad–tumba cuanto más sitiada, despanzurrada, dividida, desollada se encuentra. Y su cuerpo muerto exhibido ante el mundo. El cine de Beirut no es siempre un cine de «falsedades»: muestra involuntariamente el destino de una ciudad que justamente no se ha querido mostrar, que no tuvo derecho de Ciudad y no se ha beneficiado de un derecho de imagen ni de una mirada. Hasta el punto de enloquecer y de aparecer ante el mundo entero como el lugar monstruoso donde comenzó a explotar, en 1975, una «bomba» que ha desencadenado una sucesión de cataclismos urbanos uno de cuyos futuros episodios será Sarajevo. Quien mire más allá de las imágenes verá aparecer un rostro extraño, el del *hombre elefante*, el de una ciudad animal que no puede decir quién es. Es por eso que uno se transforma, se disfraza y se enmascara permanentemente en los filmes rodados en Beirut; de la misma manera, la ciudad tradicionalmente se atraviesa. Beirut, una ciudad, la Ciudad por donde se pasa: «Beirut, puerta del Extremo Oriente». Era el eslógan que acompañaba la creación de una línea inaugurada en 1938, París-Beirut-Saigón-Hanoi, que dio lugar a una ceremonia en el aeródromo, según cuentan los noticieros de la época. Beirut: cuestión de ir más lejos y regresar. Pero quien pase por Beirut corre el riesgo de desaparecer allí.

El sobrevolar o la imagen suspendida

Cualquiera que sea el género del filme fabricado por la mirada occidental –desde los primeros documentales militares a los noticieros Gaumont o Pathé de los años cincuenta y sesenta, el filme de factura orientalista o la película de espionaje– hay siempre un comienzo en el cine de Beirut. El origen espacial y geográfico de la historia aparece en escena con el objeto de resaltar la ruptura entre Beirut y su exterior. La imagen muestra al «extranjero en Beirut»: se llega siempre de lejos, se viene de más allá y jamás de los suburbios, de las regiones próximas.[57] Beirut es una ciudad que no tiene alrededores, es un lugar sin mediación geográfica. Ciudad sin mediaciones históricas ni geográficas: una isla en el medio del desierto, ciudad fuera del tiempo.

La llegada desde fuera

Este «comienzo» beirutino es ya un mal presagio: aparentemente nada puede empezar en Beirut, dentro de Beirut. Las primeras secuen-

57. En *Garo* (1965), un filme armenio sobre el ciclo de la violencia en suburbios que no se parecen a ninguno.

cias raramente despliegan imágenes de Beirut, pero no se está jamás en Beirut. Beirut es vista «inicialmente» desde afuera, por vía aérea; generalmente se llega fresco y dispuesto por vía aérea, más raramente se hace por vía marítima como en *Échappement libre* (1964) de Jean Becker, un *remake* comercial de *Al final de la escapada* (À bout de souffle, 1959) con los mismos actores (Belmondo y Jean Seberg). Ya no se accede por el camino del desierto, como todavía lo hacían los militares durante el dominio francés:[58] en un cierto número de filmes de entreguerras, las nubes de arena provocadas por la marcha épica y colonial de los «soldados del desierto» contrasta con la calma del viajero que llega en avión.

No se marcha hacia Beirut, uno se posa allí, y con frecuencia se llega desde arriba.[59] Siempre hay un vacío –agujero de aire o desierto– que precede la entrada a Beirut. No hay que engañarse: ver al extranjero tranquilamente sentado en el avión puede hacer creer que la llegada a Beirut se hace en calma, y sin embargo los vínculos entre el adentro y el afuera ya están quebrados. Tocar el suelo beirutino exige una pantalla de humo y el ruido de los reactores es mucho más ensordecedor en tanto cubre el silencio del desierto. Esta entrada en materia que toma menos el aspecto de una penetración violenta, de una conquista agresiva o de una violación que el de un lento aterrizaje, prepara ya para el doble cautiverio del argumento de la desaparición. Se llega desde lo alto para tocar el suelo: así comienza el movimiento de descenso hacia Beirut que precede a la caída en Beirut. Cuando el argumento obliga al avión a posarse «en plena catástrofe» sobre el aeropuerto internacional a causa de sus averías, la secuencia policial puede, entonces, comenzar de inmediato. Como es el caso en *24 horas para matar* (24 Hours to Kill, 1966), donde un mozo encarnado por Mickey Rooney está implicado en un caso de tráfico de oro.

Imágenes de la posesión

Este primer momento del argumento, el de la «suspensión», es paradójicamente la ocasión para ver Beirut. Y será la única. Antes de aterrizar, de caer en Beirut, el extranjero contempla la ciudad sobrevolándola, lo que la hace mucho más visible porque es desde lo alto desde donde la mirada gozosa puede verdaderamente apropiársela y capturarla.

58. Véase la batalla en el desierto de la primera versión de *La Châtelaine du Liban*, de Espstein (1933).

59. La mayoría de los filmes policiales (historias de espías, de estafadores...) comienzan con la secuencia de un avión que se dispone a aterrizar.

Aunque ilusorio, el «tiempo de sobrevolar» desempeña un papel esencial: proporciona las únicas imágenes de la ciudad de las que habremos de disfrutar. El ojo aéreo del extranjero mantiene la ciudad a distancia, lo que la hace paradójicamente todavía más «extranjera» para el cuerpo extranjero que cree ficticiamente «capturarla» en ese momento. No se ve verdaderamente Beirut más que desde lo alto y esta visión puede durar mucho tiempo, desplegarse en el tiempo aéreo.

Si Beirut sólo se muestra desde la vertical, la mirada ya está «sesgada», pues no logra apoderarse de la ciudad en una sola mirada, en un golpe de vista de espectador, en un único movimiento de cámara. Se ve raramente Beirut en su totalidad, siempre por partes, de manera fragmentada, como una ciudadela perdida en el desierto y jamás como una ciudad. Esto es visible en los filmes militares o los documentales de actualidad que presentan siempre a Beirut –de la cual Baalbek es la prolongación «espectacular», con sus templos y su ópera al aire libre– como una sucesión de fortines o bastiones separados unos de otros. Las imágenes están ritmadas por una sucesión de movimientos circulares que recuerdan el vuelo del ave rapaz que se acerca lentamente a su presa antes de lanzarse sobre ella.

El afuera de la ciudad está siempre en lo alto. Y la mirada se invierte: el cielo se abre súbitamente para descubrir la máquina voladora que se acerca a la tierra para ocuparla. Simple punto en el cielo, el afuera no es el signo de lo sagrado sino una carlinga de chatarra que transporta a hombres que esperan mucho de Beirut. Demasiado.

Pero uno se engaña una vez más y siempre con respecto a Beirut porque no se sabe dónde se aterriza: el extranjero creía saber, se imaginaba que la ciudad existía para proveerle placeres. Mal presagio, las imágenes se mueven lentamente, insinuando que son falsas. El extranjero no ha reconocido a «su» ciudad, la ve mal y presiente que cae en una ciudad extranjera que ya no se expondrá en las imágenes y que desaparecerá a medida que trate de descubrirla y abrirla. La ciudad ya se ha cerrado, ése es el motivo por el cual la lenta penetración en Beirut anuncia una caída en Beirut que es la metáfora de la «caída histórica» de la ciudad. El tiempo de suspensión –sobrevolando y acercándose– sólo ha postergado esa caída.

Beirut es, pues, vista desde el avión, desde muy alto, y siempre se la verá desde un cielo increíblemente azul y soleado, un cielo que hace creer que Beirut está a disposición del que llega. Pero uno no se prepara para entrar en Beirut porque no hay vínculo entre un adentro y un afuera. Uno sólo se acerca y no dejará de acercarse porque Beirut no existe para el extranjero: la ciudad es un espejismo que va a desaparecer furtiva-

mente. En estas condiciones, no hay frontera sino un paso obligado, un compartimento donde los funcionarios aduaneros no controlan tanto los pasaportes sino que, como pitonisas, anuncian que la ciudad tiene sus trampas, sus espejismos y sus reglas. En *Rébus* (1986), el aduanero mira al viajero a los ojos y le dice, como en una predicción sibilina, que desde ahora deberá pasar por encima del amigo y del enemigo que se han matado uno a otro. Beirut no es la ciudad soñada por el extranjero, sino otro mundo, un mundo que ni comprenderá ni verá.

La frontera no es ni espacial ni geográfica, es simbólica. Y por lo general, un beirutino anónimo es quien anuncia al extranjero que acaba de llegar a Beirut. De la misma manera que no hay transición entre el afuera y el adentro, no hay mediación posible entre el amigo y el enemigo: es como decir que el cuerpo extranjero no reconocerá ni a uno ni a otro y que se equivocará siempre. No es por casualidad que sea el mensajero que da cuerpo a una ciudad que ya no existe en las imágenes, quien nombre a Beirut, pues para ver Beirut, para soñarla, había que sobrevolarla. La llegada a Beirut queda representada por unos individuos secretos y fantasmagóricos y no por el cuerpo de la ciudad. Se descubre Beirut cuando se ha escuchado por primera vez la mala noticia: la ciudad no tiene nada que ver con sus imágenes aéreas, con la tarjeta postal con la cual se la confundía hasta ese momento. La mirada desde arriba no estaba entonces tan sesgada, condenado como se está a ver fragmentos de la ciudad, un poco por casualidad.

La caída urbana o la desaparición de la mirada

Se ha percibido Beirut desde lo alto, no se la verá más. No hay transición, gradación, desplazamiento. Desde que se llega al aeropuerto internacional –personaje central, lugar que capta todas las energías, hasta el punto que numerosas escenas pasan allí antes incluso de que sea objeto de un comercio permanente entre facciones rivales– se entra en Beirut, esa otra ciudad que no es la del extranjero, la que le pertenece. Pero sí la que lo va a volver loco.

Una vez en tierra, el viajero extranjero queda atado de pies y manos a Beirut: he aquí que la ciudad lo atrapa, lo ata a su propio destino. Todo cambia, todo va muy rápido, las imágenes se precipitan, las secuencias cambian súbitamente de ritmo. Tras un largo acercamiento lento y circular, el del aterrizaje, la velocidad se impone hasta el punto de que ya no se ve gran cosa: cuando ya no hay «debajo», esta visión que permite aún algo así como una violación de la mirada, la imágenes sólo permiten pasar de un punto a otro, transitar de un lugar de protección a otro. Los únicos remansos de paz aparente son los locales nocturnos, donde se encuentran mujeres extrañas y devoradoras, o los hoteles de lujo, donde el extranjero termina frecuentemente en el fondo de

UNIVERSITAT JAUME I BIBLIOTECA

una piscina. La mirada extranjera no ve más que lo que puede ver en cualquier otra parte del mundo, no ve más que un Beirut que lo remite a su propio espejo. Entonces no ve nada. Nada más que la foto del hotel que ya aparecía en la publicidad de la agencia de viajes.

El movimiento brusco del cine beirutino es evidente: se desciende lentamente de un cielo de tarjeta postal para recorrer una ciudad que no existe, antes de partir milagrosamente si no se «ha naufragado» al borde de una playa o no se ha sido empujado desde lo alto de un precipicio. La travesía de Beirut se hace de arriba abajo: se cae más violentamente cuanto más tiempo se ha tomado para llegar. El occidental queda sorprendido porque llega como depredador y cree disfrutar de una ciudad a la que ha escrutado con la mirada para después «capturarla». Las primeras secuencias son engañosas: esa ciudad en la cual uno se zambulle por vía aérea, como en Los Ángeles o Hong Kong –dos capitales de la producción cinematográfica–, debería ser el decorado ideal, como lo son las ciudades californianas o asiáticas para las series policiales que se ruedan allí. Pero no hay en Beirut ni decorado ni reverso de decorado, pues la ciudad se vuelve rápidamente contra aquel que desea disfrutarla.

El ritmo y el corte de las secuencias son significativos: no hay actores privilegiados, escenas, lugares conocidos, sino recorridos durante los cuales quien desembarca trata de escapar de las amenazas. La ciudad no es ni siquiera un decorado, sino una sucesión de pasillos, de escondites y de paredes que preservan de la amenaza y le impiden que sea demasiado visible y obsesiva. Rápidamente se es expulsado de Beirut por no se sabe qué enemigo que se esconde en la ciudad, una amenaza especialmente anónima porque ni siquiera su sombra es perceptible: ya sea que esté en algún otro lugar, en los subsuelos de la ciudad, o que se tome por un *deus ex machina*, uno de esos dictadores que quieren conquistar el mundo, mostrando así ante la mirada depredadora del extranjero una voluntad delirante de poder.[60] No se ve nada de Beirut una vez que uno se ha deslizado hasta allí y que se ha pasado la frontera «falsa», puesto que no se llega a ningún lado. No se llega a ningún lado pero uno se pierde en ese ningún lugar que es como un pulpo urbano. No se muestra, pues, de la ciudad más que lo que acentúa su invisibilidad, y Beirut, entonces, no es más que una sucesión de deslizamientos o resbalones.

La segunda secuencia prolonga por lo tanto el descenso, pero el movimiento se ha invertido y el argumento ha quedado replanteado: sin que se logre comprender el porqué, Beirut ya no es la ciudad de la que uno se apropia sino la ciudad que cautiva. El extranjero que pensaba capturarla

60. Véase *Ombres sur le Liban* (1967).

se deja a su vez capturar: quien creía vencerla es atrapado por una ciudad que se convierte en su propia tumba. La ciudad ya no tiene imágenes, es un lugar en el que uno se esconde para no ser visto, en el que se corre para no ser atrapado, en el que se gira en redondo lo más rápido posible. Las imágenes no son ya las que se veían desde lo alto, sino imágenes que se arremolinan vertiginosamente sobre sí mismas. Desfilan mucho más rápido porque «la experiencia de la ciudad» va a consistir desde ahora en desaparecer o en escapar por arriba. Se cae en la ciudad invisible cada vez un poco más abajo, o si no se intenta salir de allí por arriba.[61]

La ciudad parece a partir de ahora un doble escondite: para el cuerpo del extranjero que la teme, pero también para el cuerpo invisible que defiende a la ciudad contra el extranjero depredador. Pero, mientras tanto, las imágenes de la ciudad han desaparecido por completo y la mirada se ha torcido: no queda nada por ver en un lugar del que uno quiere huir y donde no se sabe distinguir al enemigo. Tal vez porque, como decía el aduanero-mensajero, ya sólo se puede pasar sobre el cuerpo del amigo y del enemigo que se han matado entre ellos. El argumento policial malo y todas las historias de agentes secretos cuentan a su manera el porvenir de una ciudad que va a transformarse progresivamente en un campo de ruinas. Ése que muestra la fotografía obsesionada por el fragmento, el detalle...

61. En *¿Dónde están los espías?* (Where the Spies are?, 1966), el agente secreto (David Niven) es liberado por un helicóptero; tan sólo se puede escapar por arriba.

Movimientos de aspiración

De inmediato, la mirada depredadora queda atrapada en una ciudad de la que no ve gran cosa, salvo las falsas imágenes y simulacros que Occidente le ha prometido. Paradoja: si no quiere ser aspirado, engullido por la ciudad, deberá seguir buscando fantasmas, conformarse con imágenes caricaturescas en las que podía creer cuando estaba en lo alto. No puede sobrevivir más que permaneciendo en el recinto de la ciudad simulacro... Pero todavía hay quien se ahoga en las piscinas de los grandes hoteles.

El falso decorado

Vista desde abajo, la fascinación beirutina, la del dinero y las mujeres, vuelve a caer en la cotidianidad y pierde todo su encanto. Las propias imágenes se desmoronan, pues la ciudad no existe más que cualquier otra ciudad destinada a vender sus fantasmas. Y Beirut no se diferencia de Las Vegas o de Macao. Sólo algunas fotos de leyenda, de imágenes del indígena, del árabe, recuerdan que la ciudad se encuentra en Oriente. El peor de los guiones es el que hace de Beirut la ciudad de

todos los comercios hasta el punto de que desaparecen tanto cuerpos y bienes como el lugar, ése que hace creer que Rachid puede reinar sobre el mundo en *Ombres sur le Liban* (1967). Cuando la única ley es la del intercambio[62] entre estafadores y *voyeurs*, las imágenes no muestran ya nada y Beirut sobrevive exhibiéndose, imitando así la falsa transparencia del mercado sexual. A menos que, capital internacional que escapa a la relaciones de fuerzas entre las potencias, no sea utilizada por éstas para realizar allí sus transacciones: en *El caso Gorenko* (Embassy, 1972) un espía soviético busca asilo en la embajada norteamericana, pero provocará un conflicto entre la sede diplomática y la CIA.

Las únicas reglas de juego aceptables son las del capital o las del equilibrio entre las potencias en los tiempos de la guerra fría. Pero, a imagen de la propia ciudad, estas reglas son frecuentemente transgredidas, traicionadas, violadas: Beirut es tal vez menos el lugar de la transparencia (el sol y el hotel de hormigón, el agua de la piscina) que aquel donde la luz mediterránea y las leyes del intercambio de capital y de sexo aparecen distorsionadas, modificadas. Beirut, ciudad de todos los fantasmas, y también reino de los agentes dobles. Nada es seguro a pesar de las tarjetas postales. *Espías en Beirut* (Le spie uccidere a Beirut) es el título de un filme de 1965.

La ciudad a tumba abierta

Si la ciudad no se deja ver en los argumentos policiales que forman legión, no deja de percibirse con intensidad y termina por volverse activa. La ciudad invisible ejerce una energía subterránea y secreta que coge por sorpresa al extranjero que se deja atrapar por la espalda.

El ritmo urbano no engaña porque prepara la aspiración por abajo. Apenas llegado, el extranjero presiente el peligro: se precipita hacia los grandes vehículos que atraviesan la ciudad a tumba abierta como si la menor parada, como si una pausa demasiado larga, pudieran terminar mal. Aunque las escenas de vehículos –que hacen el relevo del avión– son innumerables, no hay que ver en esto la obligada secuencia del género policial: el vehículo pone de manifiesto que la ciudad es percibida como una amenaza y sobre todo que el extranjero no podrá verla, demasiado preocupado como está por pasar de un refugio a otro, de un hotel a una embajada o un casino. La ciudad, recorrida a toda velocidad, se muestra menos cuanto más miedo produce.

62. Véase *El código de los inmorales* (Only When I Laugh, 1968) con David Hemmings y Ann-Margret.

Una vez proyectado en la ciudad de todos los peligros, el extranjero corre lo más rápido posible, sólo desea quedarse afuera, busca encontrar un «interior» que lo proteja, pero su interior se confunde con el hotel y no entrará en ningún lugar de la ciudad.

Ésta desaparece físicamente desde el momento en que se llega, se oculta y toma como rehenes a los que desembarcan en ella. La ciudad de Beirut se esconde: siempre los mismos recorridos, los mismos itinerarios, los mismos bosques de cedros por los que hay que pasar para llegar al aeropuerto, siempre la plaza de los Cañones, el centro de la ciudad que es objetivo de todas las imágenes y que será la primera víctima de la guerra... En una escena significativa aparece el coche de un detective: atrapado por la multitud, es obligado a abandonar su vehículo y a huir corriendo para conjurar la amenaza de una horda humana pronta a asfixiarlo.

Las imágenes vehiculadas por el «cine de Beirut» corren por la pantalla según un doble ritmo. Al ritmo aeronáutico del avión que aterriza y vuela en círculos sobre la ciudad –símbolo de la mirada placentera del que viene de afuera– le sigue el ritmo más rápido del automóvil que atraviesa la ciudad envuelto en el sonido de la sirena o la bocina. La imagen no pretende rodear la ciudad, la penetra con una gran violencia, pero la ciudad es invisible, se la atraviesa lo más rápido posible. El tiempo justo de pasar de un lugar protegido a otro. Detenerse allí demasiado tiempo, perderse en lugares desconocidos, significaría perder cuerpo y bienes... Uno no se aventura por Beirut.

Apariciones

Pero esta ciudad, de la que el extranjero no ve más que un muro de hormigón a través de las ventanillas de su coche, ¿no se muestra de ninguna manera, no hay realmente ningún signo que buscar, aunque sea perdido entre dos imágenes? Beirut sólo es perceptible en las imágenes de multitud –el ejemplo más sorprendente es el grupo de fieles que siguen por la calle a grandes pasos a un santón– que demuestran corporalmente, bajo la forma de una agregación de cuerpos, que la ciudad está habitada. Debilidad del argumento occidental: algunas imágenes insinúan que los cuerpos pueden encarnar una ciudad que se confunde con los hoteles de hormigón donde se resguardan los cuerpos extranjeros. Si estos cuerpos discretos, exhibidos rápidamente en la pantalla, son el signo de la existencia de la ciudad, al mismo tiempo acentúan su lado misterioso pues, a imagen del mensajero que anuncia que no hay nada

por ver, se trata de rostros anónimos, silenciosos, que aparecen para asustar al extranjero, para recordarle que no está en su casa.

La ciudad exhibe poco sus exteriores –están ocupados, colonizados por las imágenes de un guión extranjero– excepto bajo la forma muy oriental de la calle invadida por la multitud; aspira a replegarse hacia el interior, hacia los interiores. Si se muestra tan extraña al extranjero que quiere capturar los exteriores, las apariencias y los vericuetos, es porque sobrevive eróticamente, tras muros de hormigón, en los interiores. Pero estos interiores son impenetrables para una mirada extranjera que sólo puede acercarse, disfrutarlos por procuración en los locales nocturnos que son la única mediación durante la noche entre el cuerpo extranjero y el cuerpo invisible de la ciudad. En esos lugares sin luz, donde las miradas se preservan unas de otras, se adivina la ciudad a través de la mujer que la simboliza. La mujer «oriental», presta a venderse, a darse, la mujer que baila es también una mujer que canta y hace oír la voz de ese otro mundo que se esconde en el interior. Esta ciudad sin imágenes es toda ruidos (la circulación y la multitud) o una voz (la mujer que canta en un local nocturno oriental), ¿se trata de una casualidad? Por una parte, la voz expresa la pasión de la ciudad, confundida aquí con el Oriente, remite al fondo del cuerpo de la ciudad y acentúa su carácter pasional. Por otra parte, la voz de la mujer oriental sustituye las débiles imágenes que no tienen nada que mostrar. Baalbek, ciudad de baile, música y ópera, es la prolongación natural de una ciudad que se expresa a través del canto.[63]

La *boîte* oriental

El cuerpo extranjero se encuentra en una situación paradójica: si no puede detenerse en ninguna parte de la ciudad, ni en la calle, ni en los interiores, puede encontrarse con la ciudad en la *boîte* oriental que asegura una mediación. Pero ésta es peligrosa por ser el lugar mismo del encuentro «fatal», sea ese encuentro con una mujer adorada espontáneamente, sea con un doble local que llega para perturbar los planes del agente secreto. En el seno de la *boîte* el argumento encuentra una prolongación indispensable: el comienzo de una historia pasional que termina mal, o el encuentro entre dos agentes dobles que van a reactivar la trama policial. En uno y otro caso, el mal encuentro se vuelve contra los protagonistas... que se reencuentran en un sótano. Comienza entonces el descenso al fondo de la ciudad, es decir, comienza a cavar su tumba en

63. A propósito de Baalbek, véanse los documentales dedicados al espectáculo de Maurice Béjart y *Salomé* (1971) de Werner Schroeter.

los subsuelos. Mientras que pensaba poder «anudar un contacto» con la mujer o con otro agente, penetrar en el interior de la ciudad, el cuerpo extranjero en realidad inauguraba su caída. No en balde hay frontera en la ciudad.

El extranjero no tiene el derecho de penetrar en el interior, en uno de esos interiores donde sobrevive la ciudad. No es por casualidad que tantos filmes se detengan en las fachadas, los pórticos, las entradas de las viviendas beirutinas, o si no frecuenten los locales nocturnos y bares que son la antesala de los interiores prohibidos. La ciudad sólo existe por lo que muestra, y las imágenes de Beirut son mucho más obscenas porque no muestran nada en una primera mirada. Esta paradoja del «cine de Beirut» es el núcleo de la tragedia beirutina. La ciudad está muy interiorizada para aquellos que la habitan porque el exterior, el afuera, no les pertenece. Más aún: quien cree capturar la ciudad desde afuera no la disfrutará jamás, pues la sentirá como una amenaza. Cuando se acerca a ella visitando el local nocturno, no tiene más que dejarse atrapar por la pasión imposible en el filme exótico o sucumbir al adversario en el argumento policial. Pero uno y otro se solapan fatalmente...

Hay un bloqueo de la ciudad, bloqueo de las imágenes y de su imagen, que da lugar a una doble aspiración hacia abajo (la fascinación por el interior) y hacia arriba. Se cae cada vez más y más bajo (la pasión nocturna o la serie policial) o si no se intenta salir por arriba.

Estirado hacia abajo, el agente doble acaba a menudo en el fondo del agua, lanzado al mar, como si la ciudad recordara que tiene alrededores, como si el agua volviera a alcanzar espesor mientras que se la había sobrevolado considerándola un elemento menor.

Arrastrado hacia el interior, hacia los espacios prohibidos, el extranjero emprende la penetración en la ciudad gracias a la mediación femenina, que encarna su interior y el carácter pasional de Beirut.

Atraído hacia arriba: el extranjero trata de huir en helicóptero, como en *Flash*.

Pero mirando hacia arriba, el cuerpo extranjero percibirá tal vez que hay montañas alrededor. Esas laderas que rodean Beirut y que el argumento occidental no muestra, no dejan de tener importancia: es de donde vienen los habitantes de Beirut y donde van a refugiarse cuando la violencia abraza la ciudad. Tal vez el cine autóctono hable de esas montañas. ¿Pero existe un cine de Beirut que compense el argumento del «cine de Beirut»? ¿Nos enseña la ciudad? ¿Consigue demostrarnos que no es un islote condenado a replegarse hacia el interior, y que posee un contexto, una historia?

El cine beirutino: las pasiones del interior

Interrogarse sobre la aportación de los filmes árabes que no se conforman con imitar el argumento occidental[64] –y son numerosos– y que no se complacen con la presentación de un Beirut obsceno (*Kitat Chareh el-Hamra* [1971], o *Zihab* [1972]) equivale a preguntarse si el cine beirutino logra replicar al cine de Beirut. Si se opone a él o lo prolonga involuntariamente mostrándonos por qué el interior de Beirut sigue siendo secreto, sigue bajo tutela.

Se pueden distinguir unas cuantas variantes de este «cine beirutino»: los filmes que transcurren en el exterior de la ciudad, los que muestran la vida beirutina de forma cómica, y los que se insinúan en las zonas prohibidas a la mirada del extranjero, esos interiores donde se oculta la pasión beirutina. Si las dos primeras clases de filmes permiten desplegar una imagen distinta de la ciudad que, sin embargo, no se aleja de la irrisión, los filmes interiores son paradójicamente los que más convergen con «el cine beirutino», pues la pasión termina frecuentemente mal y de-

64. Ejemplos entre otros: *Interpol fi Beirut* (1967) o *Farewell to Lebanon* (1966), historia de un amor imposible entre un libanés y una periodista norteamericana.

más lo escrito que la oralidad:[70] ya no se trata de los personajes caricaturescos de la comedia árabe. Son los filmes que mejor muestran Beirut: los enamorados que tratan de cambiar la ley de su comunidad familiar no se encuentran en los interiores prohibidos a los extranjeros sino en los jardines, en los parques, en esos espacios libres de la ciudad que no son ni los hoteles de hormigón, ni los interiores familiares.

En cuanto a los filmes más pasionales, ponen al desnudo la pasión imposible y la ley familiar. Frecuentemente realizados a distancia de Beirut, se desarrollan habitualmente en las montañas. Es ejemplar la escena del casamiento que tiene lugar sobre una cumbre desde donde se ve Beirut a lo lejos: la ley familiar no es nunca tan feliz y visible como cuando está lejos de la ciudad, e inversamente la pasión familiar no desencadenará nunca tantas violencias como en el ámbito de Beirut en casos de adulterio o rechazo a someterse a la ley del clan. La mayor violencia beirutina es la que explota dentro del espacio familiar cuando la pasión resulta insoportable (siempre lo que llega del exterior, la figura misma de la alteridad: la pasión hiere corporalmente a los amantes pero perturba simultáneamente a la comunidad que rechaza al extranjero). Este cine de la pasión beirutina invita a la mirada, a salir de Beirut como si la ciudad no se pudiera ver desde el interior.

El «cine beirutino» ilumina como contrapartida al «cine de Beirut». No basta ya con decir que Beirut se protege de la mirada depredadora en el interior, la ciudad se protege igualmente de los conflictos que surgen de manera inevitable cuando los miembros de la familia se exponen en el exterior a encuentros peligrosos. Es el doble rostro de la pasión beirutina: la pasión vivida en la cueva beirutina por el hombre extranjero que creía apoderarse de la ciudad con un simple golpe de vista; la pasión vivida en los interiores por el cuerpo familiar cuando el honor es puesto en cuestión por una alianza amorosa vivida como una pasión imposible.

70. Véanse *Les Aventures de Chouchou* (1966), *Habibati* (1973) y *Un élan de tendresse*.

De la ciudad al desierto

> Pero en el desierto es fácil perder el sentido de las fronteras. Cuando caí del cielo para estrellarme en el desierto, en esos huecos amarillos, no dejaba de repetirme: debo construir una balsa...
>
> Michael Ondatjeem, *El hombre flambeado*

Si los dos cines no se unen temáticamente, uno y otro generan violencia: ya sea la violencia externa del argumento policial que hace de Beirut una plataforma de la droga, de los ajustes de cuentas entre servicios secretos; ya sea la violencia familiar que parte del interior para devastar progresivamente la ciudad. Si la primera violencia disfrutaba de la ciudad de la que pronto sería víctima, la segunda va a crear progresivamente el desierto a su alrededor,[71] a salir del interior para incendiar el mundo público y saquear todos los espacios de encuentro. Así, la violencia parte del interior de las casas o desciende de la montaña para impedir que Beirut sea una ciudad. Hay que hacer de la ciudad un desierto, transformar las viviendas y los hoteles de hormigón en campos

71. Es en el desierto donde surge la violencia pasional (*El-Kahiran*, 1966), a donde uno se retira (*El-Fahiz-el-Chokri*, 1960) y donde los cuerpos extranjeros tienen alguna posibilidad de encontrarse (*El-Badaouia al-Achicha*, 1962).

de ruinas que se parecen extrañamente a montones de chatarra en pleno desierto. *Les petites Guerres* (1982), de Maroun Bagdadi, ilustra todas esas guerras imaginarias que hunden los espíritus y se transforman en una guerra tan verdadera como interminable, que lacera la ciudad y la reduce a un montón de escombros y de obuses. Las imágenes son significativas: las plazas públicas, incendiadas como el desierto tras la guerra contra Irak, un cielo que no está vacío sino que es una constelación luminosa provocada por los obuses y disparos que no se detienen jamás; interiores que se descubren progresivamente para revelar el vacío que hay que defender.[72] Lo alto y lo bajo se intercambian papeles:[73] por una parte, desde el suelo se mira a lo alto, hay que disparar lo más alto posible, como si el enemigo no estuviera allí sino que viniera de lejos, todas esas fotos de la ciudad abrasada que miran la guerra como un obsceno fuego de artificio evitan cualquier comentario. Por otra parte, desde el cielo se agujerea lo que está abajo como si la energía destructora de la ciudad abriera todas las cavidades, los subsuelos, y no quedara más que un inmenso agujero, una tumba sin fondo abierta por los obuses que caen tras haber remolineado por el cielo para iluminar un mundo que ya no ve nada y que no mira a ninguna parte. Cuando ya no hay diferencia entre arriba y abajo, entre afuera y adentro, todos los refugios simbólicos se derrumban, comenzando por los límites urbanos, rápidamente reemplazados por una línea de demarcación que cumple la función de frontera imposible.

Ésta es la verdadera sustancia del segundo argumento de la desaparición: ya no el argumento del extranjero que se aventura en la ciudad, sino el de la desaparición misma de Beirut, el de su destrucción interminable. Y mucho más cuando no se sabe dónde comienza o termina la ciudad. Cuando los subsuelos remontan a la superficie, el cielo aparece como el reverso de un suelo minado. Mientras que las fronteras del afuera y del adentro, pero también del arriba y del abajo, se confunden, la guerra se impone. El cielo crepitante de las fotografías de los «falsarios» es la imagen invertida de las ruinas urbanas, un incendio inútil que ilumina de abajo hacia arriba para mostrar mejor que ya no hay nada por ver abajo. Pero esta guerra del interior se transforma pronto en guerra-espectáculo

72. Véanse las fotos de Houda Kassatly –expuestas en la IMA en 1992– que muestran interiores despanzurrados, abiertos a los depredadores que preparan su asalto desde el exterior.

73. El trabajo de la fotógrafa Sophie Ristelhueber lo muestra bien: las analogías entre sus fotos de Beirut –véase *Beyrouth photographies*, Hazan, 1984– y las del campo de batalla iraquí tras la operación «Tormenta del desierto» –véase *Fait*, Hazan, 1992– son sorprendentes.

que satisface la mirada depredadora. Desplazarse es inútil, nos dice el periodista de *Círculo de engaños* (Die Fälschung, 1981), de Volker Schlöndorff, la muerte puede ser vivida por procuración, en directo, o se puede incluso comprar. Frente a este cine de guerra del tercer tipo, el cine militante que pone en escena la militancia palestina o las condiciones de vida de las personas desplazadas en los campos aparece muy lejano. Y se pasa muy rápido por Beirut en *La chica del tambor* (The Little Drummer Girl, 1984), adaptación de la novela de John Le Carré.

Beirut, ¿presa de lo visual?

En *La castellana del Líbano*,[74] una mujer de mundo advierte al funcionario que en el Líbano el héroe es un desgraciado. Aunque el «cine de Beirut» y «el cine beirutino» estén cercanos y compartan una misma percepción de la ciudad imposible, no pueden encontrarse: uno parte de afuera y tropieza con el interior de una ciudad invisible, el otro parte del interior para impedir que la vida pública sea otra cosa que un intercambio entre comunidades o grupos armados. El filme de Bourhane Alouei *Beyrouth la rencontre* (1983) es, por su parte, un testamento cinematográfico: pone en escena a dos docentes salidos de comunidades diferentes que piensan en su interior que tal vez la pasión ya no puede ser posible.

Beirut: la ciudad-pasión, la ciudad explosiva por excelencia, ha dado lugar a imágenes que no remiten finalmente a nada más que a ellas mismas. Eso que Daney llama lo «visual» no le es ajeno... Beirut se ha convertido en la presa de todas las imágenes, devorada por los noticieros y los proyectores. Pero ya no se pueden realizar filmes en Beirut, hay que exiliarse como Bagdadi y transportar la historia de Beirut a París, hay que escribir relatos como Elias Khoury para liberarse de la profusión obscena de las imágenes. Hay que hacer memoria,[75] fotografiar las ruinas de una ciudad antes de que la reconstrucción haga creer que no ha pasado nada, excepto lo que se ve en el cine beirutino. El de ayer por supuesto. Pero hoy Beirut tiene sus dobles en otras partes. En Sarajevo, por ejemplo.

74. Este filme, del que se conocen dos versiones (1930 y 1956), es uno de los pocos en establecer vínculos entre los dos «argumentos de la desaparición»: la historia de amor de un inglés y un francés con la misma mujer fatal «orientalizada» es aquí la prefiguración de la pasión imposible entre dos amantes beirutinos. Pero *Yamilé sous les cèdres* (1938) es el argumento más prospectivo porque mezcla pasión y violencias familiares entre europeos y árabes.

75. Véase un cortometraje de título significativo (muestra la obsesión y el desprecio por el francotirador) realizado recientemente: *Ombres sur le désert* (1990).

Anexo 2
Falsedad de las imágenes y fanatismo ciego (*Sangre sabia*, de John Huston)

La reflexión sobre el pecado, el fanatismo, la mentira y la verdad inspirada en la novela de Flannery O'Connor, *Sangre sabia*, se acompaña, en la película del mismo título, de John Huston (Wise Blood, 1979), de una meditación acerca del espacio y las imágenes perfectamente controlada. ¿Podemos sorprendernos? Fanatismo, violencia, mentira e imágenes: otras tantas cuestiones que tienden a superponerse, incluso a reforzarse. ¿Por qué el fanático llega a cegarse, a negarse a ver el mundo? Porque ya no cree en un mundo en el que todo le parece falso. El fanático nos ilumina involuntariamente acerca de un mundo que se vuelve increíble y falso cuando en él reinan imágenes que nada tienen que ver con él. Cuando ya no hay nada por ver... el fanatismo y la mentira no están muy lejos. Esta historia de un pastor puritano no es entonces por casualidad una fábula sobre las imágenes, la violencia y la mentira.

Dejar el refugio

Desde la primera secuencia se suceden escenas muy fuertes: el joven Hazel Motes, que regresa del ejército, hace un peregrinaje a la granja de su infancia, ese «refugio» en el cual ha sido educado por una familia puritana dominada por el personaje del abuelo: «Ese predicador ambulante era un viejo colérico como una avispa que había recorrido tres condados con Jesús en la cabeza a manera de aguijón». Había castigado a Hazel cuando niño, lo había condenado a las llamas del infierno por haberle echado el ojo a una Salomé semidesnuda en un sarcófago; esto pasaba en una de esas tiendas de feria donde los pastores evangelistas reúnen a sus fieles cuando no tienen medios para abrir un templo.

Y he aquí lo que los sueños, los recuerdos, nos enseñan a lo largo del filme: habiendo cometido el pecado de lujuria, Hazel Motes ha sido castigado, ha sido condenado a caminar con piedras en los zapatos para arrepentirse. «Sois como las piedras, vociferaba el abuelo, pero Jesús ha muerto para redimiros.» La salvación y la redención son el núcleo de la obra de Flannery O'Connor:[76] «Jesús experimentaba por las almas un

76. Flannery O'Connor vivió en el sur de los Estados Unidos, en Georgia, y publicó dos novelas, una de las cuales es *Sangre sabia*, así como relatos y varios ensayos. Cito pasajes de *Sangre sabia* cuando se relacionan con la película de Huston y sirven para aclararla.

amor de una voracidad tal que había muerto –una muerte para salvar a todas las muertes–, pero para salvar a una sola Él no habría aceptado morir con todos los demás. ¿Comprendían que, por cada alma de piedra, Él habría aceptado sufrir diez millones de muertes?».

Hazel se dirige, pues, a la granja de Eastroad, pero ya no conoce el camino, y el granjero que lo deja a medio camino le informa de que las personas del lugar se han ido todas a la ciudad. Todo ha cambiado. El mundo de su infancia y de su educación «religiosa» ha sido abandonado, sus parientes han huido hacia las ciudades industriales de la región. Hazel Motes cruza de un salto la tranquera del lugar y penetra en la granja abandonada, que parece un granero medio destruido. Al término de este peregrinaje, se detiene ante un objeto polvoriento, un armario sobre el que escribe un mensaje: «Este armario pertenece a Hazel Motes. No lo roben o serán perseguidos y aniquilados».

Esta secuencia del interior de la granja organiza la continuación del filme: todo es sombra, no se ve gran cosa, las ventanas han sido clavadas, se está cegado, no se ve nada a excepción de un rayo de sol que atraviesa las paredes deterioradas. En el reducto puritano, la ley de Dios ciega, no hay nada por ver, los ojos no sirven para nada y Hazel Motes recuerda que ha sido castigado por haber visto demasiado cerca el cuerpo de una mujer.[77] Durante esta secuencia, la luz que llega de afuera ilumina el interior con violencia, mientras que en la novela «la casa era tan oscura como la noche bajo la cual aparecía». El filme quiere corresponder a un aprendizaje de la mirada, una educación para las imágenes y de la luz, y por su parte la novela quiere evitar salir de la oscuridad del lugar para denunciar mejor la alienación.

En el filme, Hazel Motes está efectivamente deslumbrado por la intensidad del sol cuando sale de la granja; se entiende entonces lo que interesa a Huston: ¿es posible salir del encierro?, y sobre todo ¿se puede ver algo afuera, hay algo por ver en el exterior? ¿Puede uno escapar al castigo de la infancia y liberarse de una educación puritana? Cuando Hazel deja el lugar deteniéndose algunos segundos en el pequeño cementerio donde su abuelo está enterrado, posiblemente comparte estas preguntas.

Esta última visita a la granja es menos un peregrinaje que una despedida. Hazel Motes no se arrodilla ante la tumba del pastor, pasa ante ella mirándola subrepticiamente. Desde ese momento, reivindica el derecho a ver por sí mismo y a ejercer su propia mirada. La adaptación

77. Sobre el tema del encierro en el imaginario puritano, véanse los trabajos de Pierre-Yves Pétillon y el dossier que le ha consagrado *Esprit*, noviembre de 1986.

cinematográfica se libera entonces del texto de la novelista sureña y católica; para ella, hay que denunciar la mentira de los falsos predicadores evangelistas, pero no es cuestión de renunciar a la redención: «Para mí –escribió– el sentido de la vida se basa en la redención de Cristo y lo que veo en el mundo, lo veo en relación con esta convicción... En mi opinión, los escritores que ven el mundo a la luz de su fe cristiana serán los que tengan los mejores ojos para comprender lo grotesco, lo perverso y lo inaceptable.»

Me parece que para John Huston lo esencial no es la irrisión del evangelismo y del fanatismo, sino la posibilidad de crear un mundo donde la redención y el arrepentimiento del alma no lleven a la alienación del individuo. El filme lleva al límite la novela, Hazel se convertirá en un fanático y un criminal, pero no tiene nada que redimir, se enfrenta solamente a la idea de que la redención mueve el mundo. Es la interpretación que sugiere Huston a Michel Ciment: «Me parece que es la historia de un hombre joven que trata de rebelarse. Es como si alguien se recuperara de una enfermedad, como si luchara contra algo que lo ha atacado en su infancia. Tratemos de decirlo más claramente: ha sido seducido por la idea de Cristo cuando era niño y ha sufrido por ello, ha tratado de curarse negando la existencia de Dios. Es una rebeldía valiente, pero fracasa, aunque sosteniendo su bandera».

Volverse maligno

Tras su peregrinaje a la granja, Hazel Motes decide dirigirse a la ciudad de Tsulkinham para vivir allí en el olvido de los castigos de la infancia y convertirse en un hombre libre. «El tren se deslizaba entre las cimas de los árboles que desaparecían a intervalos para permitir que un sol muy rojo se mostrara al borde de los bosques lejanos.»

¿Es suficiente con desplazarse en el espacio, con viajar, para escapar del encierro, del refugio, del mundo del pecado? En el tren, Hazel se sienta al lado de una mujer vieja que le pregunta si vuelve a casa, a su familia, «pues nada es comparable con el hogar». Desde Ulises se va generalmente de un lugar a otro para encontrarse mejor en casa. Y Hazel le responde a esta mujer que va a hacer cosas que jamás había hecho; va adonde va, dice escrutándola con una mirada malévola antes de lanzar estas palabras: «Supongo que usted se cree redimida».

Hazel Motes va, pues, a la ciudad para «ver con sus propios ojos» y liberarse del fardo de la penitencia; no es un penitente, sino un «mirón» que recorre el mundo con la ambición de devorar el espacio para escapar a la opresión del encierro. «Aunque Jesús existiera, no creería en él. Aunque estuviera en este tren.» A lo largo de todo el filme, no dejará de

decir que viaja, que va adonde va. El movimiento general del filme está esbozado, Hazel Motes busca liberarse efectivamente del encierro, del encierro de la granja, pero también del encierro de la ciudad que podría llegar a reproducirlo, para encontrar tiempo, «su» tiempo. Pero muy pronto el espacio se enredará alrededor suyo y lo asfixiará, el espacio oprime mucho más en el mundo puritano porque no es posible acceder a la dimensión del tiempo, ligado siempre a la caída fuera del recinto sagrado.

Antes de instalarse en casa de una prostituta para hundirse en la carne y desafiar al pecado, compra unos hábitos que lo hacen parecer un pastor. El chófer del taxi que lo lleva a casa de la prostituta no se equivoca, sospecha que es un ser «maligno», que predica contra el mal y que peca. «Son personas lo que hay en este bajo mundo, y los pastores lo son tanto como los otros, y es más fácil explicar a las personas que el pecado es una cosa terrible si se tiene al respecto alguna experiencia». Hazel contesta violentamente que no es un pastor y que no cree en nada. ¿Cómo persuadir a las personas de que no cree en nada? ¿Cómo hacerles creer que no cree en nada?

Hazel ha tenido que ponerse la máscara de pastor y cargar con las consecuencias porque está de misión, debe explicar que no cree en nada y que Cristo no ha muerto para salvar a los otros hombres de sus pecados porque no hay pecado en el mundo. Si Flannery O'Connor muestra cómo el Anticristo se convierte en fanático por exceso de sinceridad, Huston, por su parte, describe la experiencia y las contradicciones de quien intenta salir de la religión:

> Predico aquí verdades de todas clases: la vuestra y la de los demás, pero, detrás de todas estas verdades, no hay más que una sola verdad, y es que la verdad no existe.
>
> Ninguna verdad detrás de todas estas verdades: es eso lo que predico en mi iglesia. El lugar de donde vienen ustedes no existe, aquel al que piensan ir un día no ha existido jamás, y aquel donde están sólo vale algo si pueden salir de él. ¿Dónde se halla entonces el lugar donde pueden detenerse? En ningún lado.

Atacar la idea de verdad conduce a un movimiento incesante, a una extrema movilidad en el espacio, a defenderse de todo lugar. Sobre todo, no hay que detenerse.

Pero este movimiento perpetuo, esta carrera loca en el espacio van acompañados de la palabra que invita a los crédulos a no creer más van las mentiras. ¿Cómo conciliar el movimiento espacial y el tiempo de la prédica?

El antipastor quiere dirigirse a los demás para denunciar el escándalo de la sangre de Cristo, de una iglesia que hace de los hombres seres en penitencia. Y funda de palabra «la iglesia de la verdad sin Cristo en la cruz», «la iglesia de Cristo sin Cristo». Para hacer entender que no cree en nada, predica y funda una iglesia. Quien no cree en nada se convierte, a pesar de sí mismo y pese a todo, en un predicador.

Lo que no deja de tener consecuencias. No tarda en influir en la persona de Enoch Emery, un discípulo que cree en lo que él dice y para quien la nueva iglesia debe encontrar su Dios, esa momia que irá a robar del museo local antes de adorarla como un nuevo ídolo. Enoch, que gira alrededor de Hazel en magníficas secuencias en las que ambos deambulan a través de la ciudad, no comprende por qué aquel que predica la iglesia de Cristo sin Cristo, una iglesia en la que los hombres no serán manchados por el pecado ni deshonrados por la sangre de la penitencia, rehúsa reconocer a su momia, el nuevo Dios. El hombre que quiere abolir las creencias erróneas inventa otras contra su voluntad, se ha convertido en un profeta parecido al reverendo Dimmensdale de *La letra escarlata*, el clásico de Nathaniel Hawthorne; en esa gran novela del puritanismo norteamericano, el pastor, culpabilizado por haber dejado embarazada a Hester Prynne, condenada como mujer adúltera, quiere que sus fieles comprendan que es un hombre vil, pero éstos no ven en esta confesión más que un signo suplementario de sus virtudes. «¿No se iban a horrorizar las personas y, llevadas por un mismo impulso, no correrían a arrancarle de ese púlpito que había deshonrado? En absoluto. Escuchaban y respetaban a su pastor más que antes.»

Finalmente queda enfrentado a lo que le enseña su mirada: sigue por todas partes a Hawks, un predicador ciego que lo fascina, y se le pega hasta llegar a ocupar una habitación en la misma pensión; está obsesionado con este ciego que mendiga en nombre de Jesús y que representa para él lo justo, el rival perfecto, el enemigo absoluto, el que no se miente a sí mismo hasta el punto de haber tomado la decisión de cegarse y no ver nada más.

Para creer en lo que se dice, es necesario tener un adversario que no mienta. Pero, y todo se va a derrumbar para Hazel en ese momento, descubre que Hawks ve detrás de sus gafas negras. Hawks miente como los demás, no es ciego. ¿Cómo creer en «nada» cuando incluso los que pretenden creer en algo son unos mentirosos?

Y observa igualmente que el arte de la mentira es un vil comercio en el caso de los predicadores profesionales que ganan dinero con la palabra de Cristo, esos mismos a los que Flannery O'Connor persigue en sus libros. Uno de ellos, Onnie Jay Holy, que ha comprendido enseguida

que la idea de una iglesia sin Cristo es rentable y que puede darle la ocasión de ganarse unos dólares, propone a Hazel un negocio que éste rechaza secamente. Hundido, perdido ante este océano de mentiras, Hazel se venga de manera criminal pasando en plena noche con las ruedas de su coche sobre el charlatán al que Onnie ha contratado para reemplazarlo. Ese miserable le dice antes de morir que siempre ha mentido, y que incluso ha denunciado a sus padres ante la policía.

En ese momento, la mirada, la capacidad de ver de Hazel se ha debilitado ya considerablemente, y el horrible asesinato del falso predicador se acompaña de esta imprecación: «Hay dos cosas que detesto, una es fingir creer y la otra no creer en lo que se dice». Los ojos brillantes y nerviosos de Hazel, siempre exorbitantes, van a cerrarse: si todo lo que hay por ver es falso, un engaño, una mentira y si la voluntad de crear un mundo donde los hombres no sean pecadores está destinado al fracaso, mejor cegarse y no ver nada más, pues –según la portera que escruta «sus ojos sin fondo»– la muerte es la ceguera suprema. Pero él no se ciega para redimirse. ¿Redimirse de qué?

Salir de la ciudad

El filme está marcado por dos series de imágenes: las primeras puntúan el intento de una predicación nueva, son escenas *on the road* donde la palabra interviene siempre al final del movimiento, una palabra breve que se dirige a una multitud más o menos imaginaria, pues a Hazel no le gusta hablar; cuando se siente demasiado presionado por la hija de Hawks, que no deja de acosarlo eróticamente, o por la verborrea de Enoch Emery, se levanta para irse a otro lado, o si no se pone a caminar más rápido, como si su carrera de velocidad sobre el asfalto le permitiera olvidar el sufrimiento de las piedras que soportó en los zapatos durante su infancia. Para Hazel, la palabra es frágil y débil, el destino del lenguaje es la mentira; por lo tanto hay que correr, lanzarse, recorrer el espacio, ir hacia adelante.

La segunda serie de imágenes remite a esa voluntad de moverse en el espacio que responde al fracaso de la palabra, a la mentira de la predicación.

Cuando no camina, Hazel se encuentra al volante de un coche en estado lamentable, un Essex que ha comprado por muy poco a su llegada a la ciudad. Es su casa, como dice, el coche le permite ser libre e ir a donde quiera. «Quien posea un buen coche no necesita justificación.»

Cuando Hazel no se dedica a seguir a los predicadores ni a escapar de sus discípulos, lleva a reparar esa casa móvil a los garajes. El coche es el movimiento, la libertad de atravesar el espacio y dar la vuelta al mundo, es el medio por excelencia para salir del encierro e ir de ciudad en ciudad predicando. Sólo que la técnica falla: en tres ocasiones no conseguirá salir de la ciudad a causa de problemas mecánicos que se suman al fracaso de la palabra. Contradicción de un mundo moderno cuyas proezas no permiten salir adelante.

La primera vez el coche se ahoga en medio de una pendiente y no le queda más remedio que dar marcha atrás sin control; la segunda, en el momento en que la hija de Hawks lo acosa, su coche se queda sin gasolina; la tercera, tras haber descubierto la trampa del predicador y haberlo atropellado, es detenido por un policía que le exige seguirlo hasta una pequeña cuesta desde donde empuja el coche hacia un lago. Éste se hunde y desaparece en un remolino; Hazel ya no tiene ninguna posibilidad de escapar de ese mundo, la palabra es un nido de víboras y la máquina de la que espera el movimiento y la liberad lo inmoviliza aún más. ¿Qué le queda por hacer? No pudiendo ya moverse, no teniendo ya nada por ver, decide cegarse. Pero en ese nuevo acto de fanatismo no hay ninguna voluntad de redención. Es un fanático que no miente, no tiene nada de qué redimirse.

El maligno se ciega

Ya no puede moverse, sigue aparentemente prisionero del encierro, de ese lugar del que no se puede salir. A su regreso a la pensión, compra cal viva y se inflige el castigo que Hawks había fingido imponerse. Se ciega, no queda nada por ver en un mundo donde todo es falso, donde todo es simulacro.

Esta violencia interior prolonga la violencia exterior de la que ha dado muestras al matar al predicador; se ciega para liberarse, se dedica a viajar por su propio interior, no predica más y camina interminablemente con su bastón blanco, «va adonde va». No se arrepiente de haberse cegado, se ha liberado de un mundo en el que el movimiento y la visión ya no van juntos: si sólo se ven falsedades, será mejor moverse sin ver nada. Se puede sugerir esta interpretación que se adecúa a la trayectoria de Huston y se contrapone a la de O'Connor, para quien Hazel recae en el fanatismo para redimirse mejor.

Ciertamente, se flagela y se mutila rodeándose el cuerpo con un alambre de púas, volviendo a poner guijarros en sus zapatos. Retorno al encierro, al punto de partida, se dirá; el Anticristo ha vuelto a ser el penitente que rehusaba ser. ¿No está cargando con todo el peso del mundo?

¿No sangra acaso por todas las mentiras de los demás? No es el caso de este filme: cuando la mujer le dice que se case con ella si quiere seguir gozando de su hospitalidad, Hazel, rechazando este mercadeo, sale bajo la tormenta y se desploma al borde de un cobertizo abierto a todos los vientos. Finalmente será devuelto por dos policías a la pensión donde va a morir. El cobertizo abierto responde a la granja sin luz del comienzo del filme. Ha encontrado la luz afuera, pero habrá sido necesario que se cegara.

Para ser libre, hay que ver y moverse simultáneamente; el filme se mueve todo el tiempo, es el rol y la finalidad de la imagen, y aprendemos a ver el mundo al mismo tiempo que Hazel Motes. Como los ojos no ven más que falsedad y simulacros, el cuerpo se inmoviliza. El viaje al exterior se convierte en un viaje interior que se resuelve con la muerte.

Uno se ciega de mucho mirar y ya no quedan imágenes por mirar. Hazel creía que aquellos de los que se quería emancipar eran verdaderos penitentes y se cegó por no creer en lo que veían su ojos. No hay nada por ver, ni verdadero ni falso.

Si se mira bien el filme de Huston, el movimiento aparece como un falso movimiento que nos devuelve siempre al encierro. Hazel se ha proyectado hacia afuera, ha querido contemplar mientras andaba, mientras viajaba, y siempre ha visto lo mismo: la mentira. La genialidad de este filme es mostrar simultáneamente cómo hay que moverse para liberarse del peso del lugar y del espacio y cómo el círculo que se intenta ensanchar para liberarse «andando como un loco» o cogiendo el coche se estrecha progresivamente y nos devuelve al punto de partida.

En la casa de la dueña de la pensión, la luz que viene del exterior en el momento en que muere Hazel es natural, no es humana. No se sale del encierro creyendo disfrutar de la luz del mundo, uno se mueve en el espacio para desplazar el horror del infierno y de la oscuridad. La oscuridad está en uno, mejor hacer un viaje interior, donde no se libera del espacio del mundo, es en el propio interior que uno puede moverse mejor. El escepticismo de Huston muestra la dificultad de liberarse del fanatismo, incluso empuñando las armas, mientras que la fe de O'Connor describe al Anticristo como al rey de los fanáticos. Uno practica la duda, la otra la irrisión; uno no cree, la otra sí.

Tal vez no haya emancipación en el mundo puritano, el mundo no es más que un drama que se repite y que nadie dirige. Hazel Motes es un puro, un ser perfecto, es en definitiva un puritano que muere de puritanismo. El encierro, la habitación, son insoportables, allí uno se arrepiente, allí uno ni se mueve ni habla. Ese viejo ateo huraño y escéptico que es John Huston, como quien no quiere la cosa, ha desarmado la

novela sureña; no es la religión lo que le interesa en primera instancia sino las dos preguntas que asedian su cine: ¿cómo encontrar algo verdadero en la sucesión de imágenes falsas? ¿Cómo hacer que el movimiento no «caiga» siempre en lo inmóvil?

Se podría actualizar: las imágenes que las religiones han rehuido tradicionalmente, ¿no son acaso una fuente de fanatismo? Es bien conocido el papel de las imágenes en las reuniones evangelistas en los Estados Unidos, eso que se llama el televangelismo, esa gran nube de imágenes falsas destinadas a hacer creer. ¿A hacer creer... en qué? Tal vez en las falsedades de la visión y de las imágenes, nos habría dicho John Huston, que no creía en casi nada, pero que siempre quiso creer en ciertas imágenes.

UNIVERSITAT JAUME·I BIBLIOTECA

Agradecimientos

Sin Carole Desbarats, que me ha incitado a escribir sobre estos temas, este libro no existiría: se lo agradezco vivamente. Igualmente quisiera agradecer las observaciones y las críticas de Jean-Claude Baillieul, Laurence Devillairs, Jean-Luc Giribone, Pierre-François Mourier, Marc-Olivier Padis, Sébastien Henry y Georges Vigarello, que me han permitido mejorar el manuscrito original.

Origen de los textos

La primera parte de esta obra es una versión corregida y considerablemente aumentada de un texto aparecido en una recopilación colectiva publicada bajo la dirección de Carole Desbarats, *Cinémas de la violence* (Éditions de l'ACOR, 1996).

El capítulo dedicado a *El odio* fue publicado en *Esprit* (agosto-septiembre de 1995) así como los dos anexos: *Esprit*, agosto-septiembre de 1994 para los cines de Beirut; *Esprit*, septiembre de 1989 para *Sangre sabia*.